

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Vendula Melíšková, DiS. et DiS.

Otázka vlivu Heinricha Heina na tvorbu Gustava Adolfa Bécquera

The Question of the Influence of Heinrich Heine on the work of
Gustavo Adolfo Bécquer

2013

Vedoucí práce: Juan Antonio Sánchez Fernández, Dr.

Poděkování:

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucímu své diplomové práce panu Dr. Juanu Sánchezovi za cenné připomínky k textu a za pomocnou ruku ve výběru tématu práce na pomezí mých dvou studovaných oborů (španělštiny a němčiny), díky čemuž jsem mohla alespoň částečně docílit jejich skutečného propojení.

Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Vladimíře Melíškové, Monice Adrianě Ayejes de Havlíček a Becce Niles za korektury jazykových částí a Mgr. Petru Fučíkovi za technické řešení.

V neposlední řadě pak celé své rodině, především rodičům a příteli Romanovi, za trpělivost, pochopení a materiální podporu během celého magisterského studia na Univerzitě Karlově.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 31. července 2013

.....

podpis

Abstrakt

Popudem pro tuto diplomovou práci byla teoretická možnost prokázání určitého mezikulturního propojení dvou spolu geograficky ani jazykově nehraničících literatur prostřednictvím dvou poměrně zásadních autorů 19. století. V zájmu chronologie šlo o vliv již existující tvorby Heinricha Heina na rodící se tvorbu Gustava Adolfa Bécquera. Cílem této práce bylo prokázat či vyvrátit právě toto (v kritických vydáních Bécquerových děl a literárních příručkách) často tradující se tvrzení, jehož důvod existence nebyl nikde explicitně vysvětlen.

V rámci metodiky jsem se snažila využít veškerých dostupných teoretických prací rozebírajících (především německé) vlivy na díla Gustava Adolfa Bécquera. Důležitým momentem bylo i zasazení tvorby obou autorů do kulturně politické situace doby a upozornění tak na určité paralely nejen na literárním poli, ale i v jejich reálném osobním životě, jež je mohly ovlivnit. V neposlední řadě jsem se pokusila o vlastní kritickou analýzu konkrétních básní a legend, jejíž ambicí bylo podložit zmíněné teoretické práce konkrétními příklady.

Na základě teoretických prací a vzpomínek současníků bylo potvrzeno, že ani jeden z autorů neovládal jazyk druhého. Přesto bylo současně prokázáno, že Heinrich Heine prostřednictvím překladů tíhnul ke španělské formě romancí a Gustavo Adolfo Bécquer k německé formě „Lied“. Posledně jmenovaný fakt byl doložen existencí důležitého prostředníka mezi Bécquerem a Heinovými díly, blízkým přítelem Gustava Adolfa znalým němčiny a současně spisovatelem: Augustem Ferránem y Forniésem. Ten, oproti dalším existujícím překladům Heinových děl na španělském území, umožnil Bécquerovi nejen neokleštěný přístup k ironickému obsahu Heinových básní, ale i k jejich melodii a rytmu v původním znění. Heinův obdiv ke španělské formě romancí však zároveň prokázal zajímavý úkaz bumerangového efektu, tedy zpětného vlivu původní španělské tvorby na díla Gustava Adolfa Bécquera, díky němuž se tento autor zpětně vrátil ke kořenům literatury svého mateřského jazyka.

Klíčová slova

Gustavo Adolfo Bécquer, Rimas, Leyendas, Rimas y Leyendas, Heinrich Heine, Buch der Lieder, Augusto Ferrán y Forniés, romantismus, postromantismus, Mladé Německo, Junges Deutschland, španělsko-německé literární vztahy, 19. století ve Španělsku, 19. století v Evropě, romantická ironie.

Abstract

The principal motive for this diploma thesis was to prove or to falsify the known theoretical possibility of interconnection between two different (non-bordering) literatures – that of Germany and that of Spain, via the works of their two essential 19th century poets, respectively, Heinrich Heine and Gustavo Adolfo Bécquer. This connection is often assumed, especially in the critical editions of the works of Gustavo Adolfo Bécquer, as well as in some literary handbooks. Nevertheless, these assumptions often lack clear explanations.

Regarding the methods of proving or disproving these theories mentioned above, I have drawn on all accessible theoretical works, analysing (mainly German) influences on the works of Gustavo Adolfo Bécquer. I also found it pertinent to view the works of both authors throughout time and place, in an attempt to identify analogies not only in the world of literature, but also in their real lives. Last but not least, I have tried to apply my own critical analysis to selected poems and legends of Gustavo Adolfo Bécquer to support the theoretical works with concrete examples.

Concluding from the evidence of their contemporaries, as well as from the theoretical works of the literary critics, I have confirmed that neither Heine nor Bécquer had mastered the other language. In spite of this fact, it has also been proven that Heinrich Heine tended by the German (and English) translations to use the Spanish form of ‘romance’; and Gustavo Adolfo Bécquer to use the German form of ‘Lied’. The last mentioned fact was enabled by the existence of a very important mediator between Bécquer and the German works of Heinrich Heine. This mediator was a close friend of Gustavo Adolfo – as well as a writer, who was familiar with the German language: Augusto Ferrán y Forniés. It is he that managed to display the real ironic meaning of Heine’s poems, as well as their sound in the original tongue – aspects that failed to appear in the written Spanish translations. The research of this theses has not only proven this relation, but also another interesting boomerang effect between the German and Spanish literature: Thanks to the Heine’s admiration for the Spanish form (romance), Gustavo Adolfo Bécquer actually returned to the roots of the literature of his mother language through the German poet.

Key words

Gustavo Adolfo Bécquer, Rimas, Leyendas, Rimas y Leyendas, Heinrich Heine, Buch der Lieder, Augusto Ferrán y Forniés, Romanticism, Postromanticism, Young Germany, Spanish-German literary Relations, 19th century in Spain, 19th century in Europe, Romantic Irony.

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Kontext doby.....	10
2.1	Pařížský exil.....	10
2.2	Situace ve Španělsku.....	13
3	Romantismus ve Španělsku a v německých zemích	19
3.1	Romantická ironie	30
4	Heinrich Heine	40
4.1	Tvorba Heinricha Heina.....	44
4.2	Vztah Heinricha Heina ke Španělsku.....	48
5	Gustavo Adolfo Bécquer.....	53
5.1	Tvorba Gustava Adolfa Bécquera a jeho znalost Heinových <i>Lieder</i>	59
6	Heine a Bécquer: ‚Rimas‘ a ‚Lieder‘	67
6.1	Německé prvky v Bécquerových Rimas	67
6.2	Formální výstavba.....	80
6.3	Témata a motivy.....	95
7	Heine a Bécquer: Legendy (jako žánr).....	104
7.1	Možné příklady vlivu Heina na Bécquera.....	107
8	Závěr	117
9	Resumen.....	120
10	Seznam použité literatury a elektronických zdrojů	123

1 Úvod

Dovolím si tvrdit, že začte-li se někdo do básní Gustava Adolfa Bécquera (v jazyce originálu, tj. v kastilštině), musí si je pro jejich melodii, jednoduchost formy (i lexika) a neuvěřitelné asonance, zamilovat. Prošla jsem totiž osobně podobným procesem. A podobně působí na čtenáře i německy psané básně Heinricha Heina, které jsou důkazem toho, jak dokáže být melodický německý jazyk. Všeobecně vzato, existuje poesie vhodná pouze pro tiché čtení v mysli, a poesie, která vás donutí přímo k hlasité recitaci. Básně Gustava Adolfa Bécquera a Heinricha Heina jednoznačně spadají svou melodičností právě do poslední jmenované.¹

Kastilská vydání poesie jsou často doplňována přímými kritickými komentáři k jednotlivým básním, díky čemuž jsem záhy narazila při čtení Bécquerových básní na jejich kritické rozbor, které odkazovaly na pravděpodobný vliv poesie zmiňovaného německého básníka Heinricha Heina. Tento fakt mě velice zaujal, neboť obor mého filologického studia na FFUK je právě kombinace jazyků německého a španělského. Rozhodla jsem se tedy spojit své dva obory touto diplomovou prací, jejímž prostřednictvím bych ráda poodkryla více k tématu možného vlivu Heinovy poesie na poesii Bécquerovu.

Úvod se neobejde bez hypotéz a proto je zde na místě konkretizace několika základních otázek, na něž jsem si předsevzala najít odpovědi (případně se je pokusit alespoň hledat). Ony odpovědi či výsledky literárního bádání budou pak pro přehlednost shrnuty v závěru této diplomové práce. Hlavní otázky, které si lze v rámci tématu vlivu Heinricha Heina na tvorbu Gustava Adolfa Bécquera klást, a které přirozeně vyplouvají na povrch, jsou:

- Je skutečně možné obhájit vliv básníků napříč zeměmi s odlišnými jazyky a odlišnými generacemi?

V případě, že bude možné na tuto otázku odpovědět kladně:

- o Jakým způsobem tedy Heinrich Heine Gustava Adolfa Bécquera ovlivnil?

V případě, že bude na první otázku odpověď záporná:

- o Proč se traduje mezi literárními vědci, že Bécquer Heinem ovlivněn byl?
- Co mají oba básníci společného a co je naopak odlišuje? (Široce pojatá otázka sahající od materiální roviny života až po neuchopitelnou nehmotnou inspiraci pro jejich literární tvorbu: přístup k životu, k okolí; básnická forma, témata, motivy; apod.)

¹ Tato moje teze stojí ovšem v přímém kontrastu např. k vyjádření Aleja Hernández, který tvrdil, že poesie se má číst pouze v duchu jako molitba, aby se rozezněly ty správné tóny a tělo i mysl se naladily na melodii básně: „La verdadera lectura del verso debe ser mental, como la oración; en el alma siempre son perfectos los sonidos; traducidos éstos por un instrumento, como el órgano buccal humano, corren muchos riesgos de perderse matices deliciosos; (...)“ (Hernández, 1946, str. 41).

- K jakým literárním směrům oba básníci patří? (Jejich tvorba spadá na patřičných mateřských územích časově až do postromantické doby, ale přitom bývají oba v rámci zjednodušení výuky literárního vývoje často označováni jako romantici.)

Vedlejší otázkou, (kterou tato práce ovšem nepředpokládá zodpovědět, neb je to otázka vhodná nejspíše pro forenzní antropology, psychology či sociology) je otázka vyvolaná ne zcela objasněnými úmrtími obou básníků. Totiž: proč se v současnosti o obou básnících tvrdí, že zemřeli na syfilis, i když neexistuje žádná přesná lékařská dokumentace, která by toto tvrzení potvrzovala, (ba věda je dokonce spíše vyvrací). A proč se dříve naopak poměrně důsledně uváděly jako smrtelní původci pouze nemoci, řekněme, společensky více přijatelné? Existuje snad v literární vědě snaha o PR spisovatelů na základě toho, co společnost lépe přijme a vezme tak snáze za své?

Zde v úvodu cítím ještě povinnost vymezit pojmy ‚vliv‘, ‚plagiátorství‘ a ‚epigonství‘, abych předešla případným spekulacím, které na první pohled mohou u někoho vyvolávat jistou souvislost s tématem této diplomové práce. Pojem literárního plagiátorství či epigonství totiž někdy (obzvláště tedy laické veřejnosti) podivně splývá v jedno s pojmem ‚vliv‘.

‚Vliv‘, jenž je součástí názvu mé diplomové práce, je užít bez jakéhokoliv přívlastku, a může tak být zkoumán jako pozitivní či negativní. Vliv jako takový je buď rozpoznatelný na první pohled, nebo je naopak zcela skrytý a ví o něm pouze autor sám a případně jeho nejbližší kruh mu zasvěcených přátel a známých. Od doby, kdy vznikl život, podléhá vše, co nově vzniká, vlivu toho, co mu předchází. K tomuto jevu dochází více či méně samovolně a neúmyslně. A týká se veškeré (nejen) lidské činnosti, ať už fyzické či abstraktní, jejíž hlavní součástí je lidské myšlení. A tím pádem i umělecká tvorba vč. té literární.

Vlivu lze ovšem podléhat i zcela úmyslně, obvykle za účelem sebe obohacení se (zviditelnění se) na cizímu úspěchu. A právě toto jsou epigoni či plagiátoři, lidé, kteří z tvorby svých předchůdců či vrstevníků tyjí beze zbytku, aniž by přinášeli cokoli nového, neposouvají literaturu nikam dál, pouze ‚ždímají‘ a omílají již jednou řečené (formálně i obsahově).

Toto rozhodně ale není případ Gustava Adolfa Bécquera, který si svými básněmi vysloužil označení ‚inovátora‘ španělské poesie, neboť on byl právě tím, který dokázal ‚jít dál‘, osvěžit kastilskou poesii a vrátit ji zpět na světovou (či alespoň evropskou) úroveň. Je tudíž třeba se oprostít od veškerých předsudků vůči významu slova ‚vliv‘ a jeho spojení s jakoukoliv degradací Bécquerovy role v rámci kastilské literatury. Vůči tomuto označení se

vymezil např. sám Dámaso Alonso v roce 1935 ve svém eseji *Originalidad de Bécquer*². A slova Aleja Hernándezze, Bécquerova obdivovatele, k tomuto tématu jsou též jednoznačná:

Todos los poetas españoles vienen encerrando su inspiración en quintillas, silvas, décimas, sonetos, romances, etc., etc., sin que se les tache de imitarse unos a otros, ni de imitar al que primero halló estas combinaciones métricas. Lo que habría que decir es que [Bécquer] había hecho un gran favor a la literatura patria, aunque sólo fuera para poner un límite “humano” a las insostenibles tiradas de versos excelentes que se padecían en la época esproncediano-zorrillesca. (Hernández 1946, str. 45).³

² esej *Originalidad de Bécquer*. V: Zavala, Iris M.: *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. Str. 280.

³ Volné shrnutí obsahu: Všichni španělští spisovatelé vychází z metriky svých předchůdců, aniž by je někdo označoval za imitátory. To, co je nutné zdůraznit je, že Bécquer své mateřské literatuře poskytl velkou službu, neboť ji obohatil o lidský prvek, který ji chyběl.

2 Kontext doby

Pokus o zmapování ovlivnění jednoho básníka druhým na odlišném geografickém území se neobejde bez objasnění společenského kontextu, tj. osvětlení atmosféry, která panovala v době, kdy oba básníci žili a tvořili. Člověk, autor, nežije osamocen na ostrůvku svého sebevědomí, ale v určité době na určitém místě. Je obklopen mnoha lidmi a událostmi, což jej, ať chce či ne, vždy ovlivní.

Pro tento účel jsem zvolila jako zdroj informací *Dějiny Španělska* od nakladatelství Lidové noviny a vedoucím práce doporučenou knihu *Krise rozumu (The Crisis of Reason)* od J. W. Burrowa, jež se věnuje 19. století v Evropě na základě rozboru filosoficko-sociologicko-politické situace.

2.1 Pařížský exil

Tato část je spojena především s životem Heinricha Heina, byť i politická situace ve Španělsku dovedla do Paříže málem i Gustava Adolfa Bécquera. Nejprve si uvedeme důvody exilu německých (a ruských) intelektuálů do Francie ve 40. letech 19. století, a tedy i motivaci emigrace Heinricha Heina, který byl poměrně politicky angažovaným spisovatelem:

Cesta dále na západ mohla být příznakem nebo také příčinou politické radikalizace, (...), neboť bylo-li Německo domovem filosofie, Francie byla nejen matkou revolucí, ale i semenišťem toho, co začalo být nazýváno socialismem: utopických plánů na rekonstrukci společenského řádu. Mladí Němci ovšem mohli často po nějaký čas využívat výhody nesjednocených německých států, jež jim umožňovaly unikat přes státní hranice, aniž si přitom museli dělat starosti se změnou jazyka, kdykoli cenzura přesáhla snesitelnou mez. (...) Francie krále Ludvíka Filipa nebyla ve všech ohledech kdovíjak liberální, ovšem ve srovnání s německými státy byla liberální až dost. (Burrow 2003, 18-19).

Z diachronně lingvistického hlediska skutečně neznamenal pro německy píšícího Heina exil do Francie až tak velký jazykový skok, jak by se dnes mohlo zdát. Konec 18. století a doba napoleonských válek (do roku 1815) přinesly s sebou na německá území totiž i francouzský jazyk. Vyšší vrstvy obyvatelstva jej považovaly za jazyk kultury a diplomacie, což vedlo k obohacení německé slovní zásoby o mnoho galicismů a následně k plynulejšímu přechodu z němčiny do francouzštiny. (Srv. Schmidt 2007, str. 154-180).

V Paříži se ve 40. letech 19. století žili současně vedle Heinricha Heina (v Paříži od 1831) např. Francouzi: Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Gustave Courbet; Rusové: Bakunin, Turgeněv, Alexandr Gercen a Němci: Georg Herwegh či Karl Marx.

Mladému Německu, ke kterému se Heine jako člen obvykle počítá, šlo především o změnu společenského řádu skrze novou představu pojmu Lidu (Volk). Jako výchozí bod se pro tuto změnu nabízela právě Paříž, mekka socialismu, v níž vznikalo mnoho utopistických idejí, mezi jinými i učení Henri de Saint-Simona:

(...) Pro autory mladoněmeckého hnutí představoval saint-simonismus (...) hlavně doktrínu volné lásky a lidského bratrství, tedy jakési světské náboženství považované za nástupce křesťanství. (...) ⁴ Francouzští socialisté obhajovali třídní smíření spíše než třídní válku, ale poukazovali rovněž na propastné rozdíly mezi bohatstvím a chudobou a na utrpení chudých lidí jako na nejpalčivější současný sociální a politický problém. Existující společenský řád byl podle nich neobhajitelný a pouze dočasný; bylo potřeba jej nahradit, a to na základě shody všech lidí dobré vůle. (Burrow 2003, str. 25)

Společné znaky Mladého Německa, saint-simonismu a francouzského socialismu vycházely z představy toho, že člověk je ve své podstatě dobrý a touží po bratrské lásce, jež stojí nad veškerými třídními rozdíly a směřuje ke „spravedlivému a společenskému řádu“ a k „osvobození lidské přirozenosti, především posvátné vášně lásky, a v některých případech k emancipaci žen.“ (Burrow 2003, str. 25). Povrchně čteno: ve výše uvedeném citátu se zdá být saint-simonismus velmi blízko i ke generaci Hippiies v 60. letech 20. století. Ovšem ve skutečnosti šlo spíše o myšlenkového předchůdce politických idejí Karla Marxe.

Heinrich Heine, obklopený těmito myšlenkami, hledal v Paříži právě hlavně svobodu, absolutní svobodu od všeho. Z dnešního hlediska člověka nesvázaného náboženskými společnostmi či feudály (byť je to i v dnešní společnosti stále ještě slovo do prance, zaměníme-li slovo „feudálové“ za „zákonodárce“) se jeho touha dá označit oprávněně za touhu po svobodném či svobodomyslném bytí, kde si člověk může o své existenci sám rozhodnout, pouze prostřednictvím svého vlastního svědomí, aniž by byl uměle svázán čímkoliv jiným než zdravým rozumem.

Pro neúspěch idejí lásky, spolupráce a bratrství v revolučních letech 1848-9 nazývá Burrow tato léta jako „Rozčarování intelektuálů“. Otázka po třídním boji se střetává s možnostmi konstituční monarchie (pro ty méně radikální revolucionáře). Tato situace se netýkala pouze života v Paříži, nýbrž i doposud nesjednocených německých zemí:

Podobná volba byla zřejmě mezi roky 1849 a 1871 vnucena také Němcům: buď sjednocení pod pruským, nebo rakouským imperiálním vedením, anebo – pro některé – víra v podle všeho ještě dosti vzdálenou sociální revoluci na základě třídního boje. Omezený úspěch liberálního republikanismu let 1848-1849 byl právě takovým rozčarováním jako jeho porážka, ne-li ještě hlubším: ustavení Francouzské republiky a svolání Frankfurtského sněmu odhalily třídní a morální rozepře, jež byly doposud překryty sdíleným odporem k tomu, nač se dalo hledět jako archaické tyranie. (Burrow 2003, 38-39)

Neuspokojivé vyznění revoluce mělo i osobní dopad na Heinricha Heina, který v té době byl již oslaben nemocí. Odvrátil se od mladoněmeckého hnutí i saint-simonismu a začal znovu přemýšlet o Bohu:

⁴ „V učení Saint-Simonova tajemníka Augusta Comta (1798-1857) byly později jeho podstatné myšlenky – v mimořádně vyšperkované podobě – shrnuty zbrusu novým kultem, v němž se věda spojila s náboženstvím všeobecné lásky k lidstvu; tak vzniklo comtovské pozitivistické náboženství lidskosti. Všichni tito myslitelé kázali ideu konečné společenské harmonie jako výsledku pokojných sociálních proměn (...)“ (Burrow, 2003, str. 25).

„V takových ohavných okamžicích,“ napsal Heine, „panteismus nepostačuje.“ Lidé se, jak už to v kritických okamžicích bývá, posunovali dále napravo či nalevo, případně se oddali zcela novým myšlenkám. (Burrow 2003, 40-41).

Evropské monarchie, i ty restaurované, znamenaly pro intelektuály despotismus, který často ztvárňovaly pomocí *obrazů uvěznění*, ať už na poli literárním či ve výtvarném umění.

Kromě zmíněné sociální revoluce či revolucí probíhaly v 19. století i (r)evoluce různých věd, které se snažily proniknout k samotné podstatě světa a člověka: antropologie, archeologie, psychologie, sociologie atd. Muzea přestala být pouhými shromaždišti artefaktů a začala sloužit jako místa veřejného vzdělávání. Postupně počala sekularizace společnosti, kdy náboženství začalo být nahrazováno jinými kulturními a společenskými rituály. Přejít od feudalismu ke kapitalismu, postupné snižování politické moci aristokracie, ovlivnil vznik soukromého vlastnictví, který stál v přímém kontrastu k současně se probouzející socialistické myšlence vlastnictví kolektivního. Všechny tyto změny znamenaly pokrok a ten odrážel jediné – modernizaci společnosti. A právě v této době začalo Španělsko výrazněji pokulhávat za Francií a Německem, protože sekularizace/ modernizace společnosti začala až mnohem později.

Ještě před jakýmkoliv třídními boji, prakticky na konci 18. století, začátkem 19. století, došlo i na různé formulace, co to vůbec znamená: „stát“. Na rozdíl od poměrně uceleného Španělského království tento filosoficko-politický problém řešily především rozdrobené německé státečky.

V napoleonském období a v následujících letech byla ctizádost utvořit politické těleso vyjadřována buď v její konzervativnější podobě – jako přání, aby si různé existující německé státy osvojily rysy národnosti, třeba obecný pocit totožnosti se státním celkem a vlastenecké nadšení (neboli aby se staly státy národními) – anebo ve formě požadavku jediného všenněmeckého národního státu. Snad mohl být jednou či druhou cestou prostřednictvím pocitu národnosti spor mezi lidem (Volk) a státem (Staat) usmířen; snad bylo dokonce možné uskutečnit zdánlivě rozporuplnou ideu lidového státu (Volksstaat). (Burrow 2003, 151-152)

Heine byl velmi ovlivněn dobou napoleonských válek v Německu, protože v ní prožil své mládí. Vzhlížel k Napoleonovi, neboť ho fascinoval svými rozhodnými kroky, které vedly, jak viděl, ke skutečným změnám. Podmínkou pro vznik státu dle francouzského příkladu byla hlavně změna koncepce „lidu“ a „národa“. A hlavními teoretiky tohoto období na německy mluvícím území, kteří se tímto zabývali a s jejichž ideami byl nejspíše Heine dobře obeznámen, byli Johann Gottlieb Fichte a Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Fichte např. tvrdil, že: „Stát (...) je, nebo by měl být, ztělesněním národní vůle.“ (Burrow 2003, str. 142). Nemá být pouhým zastřešujícím zařízením poskytujícím bezpečí a soudícím spory svých občanů.

Hegelův koncept vychází z toho, že stát je: „ztělesněním etické vůle společnosti.“ Rozum se v něm pojí s konkrétními potřebami a zájmy společnosti, jež tvoří rodiny a korporativní instituce. (Srv. Burrow 2003, str. 147-149).

Nedá se říci, že koncepce státu jakožto ztělesnění národní vůle (Fichte) a koncepce státu jako ztělesnění etické vůle společnosti (Hegel) stojí vůči sobě v opozici. K Hegelově konceptu Burrow dále uvádí, že není možné zapomenout na Hegelův koncept systému potřeb jednotlivců (výroba, soukromý majetek), stát tak má být založen na etickém já jednotlivce, ne na společenské smlouvě či obecné vůli: celkově se má jednat vlastně o syntézu modernity a komunity.

Romantická vize spojení lidu se odráží v idejích Hegela a jeho principech, které směřují výše: k jednotlivci, k občanovi státu, na jehož potřebách a touhách má být stát vystavěn. (Ze stejné vize, z jaké vychází následující citát, vychází de facto i literární pojem romantické ironie, dále zpracované v kapitole o romantismu.)

Navíc ke klíčovým hegelovským principům patří ten, podle něhož každé sebe-uznání či sebe-vědomí předpokládá existenci někoho jiného, ne-já. V tomto případě vyžaduje tedy mravní ztotožnění jednotlivce se státem, aby existovaly ještě jiné státy, jež mu budou cizí, a aby po něm jeho stát mohl v zájmu svého vlastního přežití požadovat i oběť nejvyšší, totiž oběť jeho života. Podle Hegela by cokoli menšího učinilo stát utilitárním zařízením, kterým je podle smluvních teorií; jedinec by postrádal prostředky k plnému mravnímu uskutečnění sebe sama, k překročení vlastního já ztotožněním sebe sama s vyšším, etickým životem státu. (Burrow 2003, 152).

Kritický nacionalismus a radikalismus přichází na scénu ve Francii a Německu až po roce 1870. Liberalismus 19. století se snažil překonat překážky (tyrání, církev) v cestě k autonomii jedince. Do hledání já a rovnocennosti individua se mohly zapojit dokonce konečně i ženy. Romantická představa o emancipaci se týkala i vášně a sexuality něžného pohlaví. V dobách utopického optimismu začala vznikat i společnosti spřízněných duší (jakési sekty a společnosti) právě s vyznáváním sexuální rovnosti a ženské sexuality. Stav společnosti, po stránce politické i na úrovni postupné změny postavení obou pohlaví, lze poměrně snadno vyčíst z kriticky ironických básní Heinricha Heina.

2.2 Situace ve Španělsku

Nyní blíže k historickému kontextu obklopujícímu život Gustava Adolfa Bécquera. Kulturní a společenský vývoj ve Španělsku (jakož i život Bécquerův) druhé poloviny 19. století byl silně ovlivněn událostmi, které se udály v jeho první polovině: válka za nezávislost, buržoazní revoluce a nástup romantismu. Válkou za nezávislost jsou míněny napoleonské války (1808-1813), které rozpoutaly národní válku, tj. válku do které se zapojil prakticky celý lid iberského poloostrova.

(...) Podle profesora Corony (1965) byla „válka za nezávislost, velkou národní katastrofou“ a každý nový údaj o hospodářské, sociální a kulturní historii Španělska první poloviny 19. století toto mínění potvrzuje. Zatímco Angličané a Francouzi – jejichž vlastní průmyslové zóny zůstaly v bezpečí a nedotčené – vedli na poloostrově svůj boj, v zemi probíhal otřesný hospodářský rozklad. Obě válčící strany zjevně využily válku k likvidaci slibných počátků textilního průmyslu, který koncem 18. století řadil Španělsko mezi průkopníky rodící se průmyslové revoluce (Fontana, Jutglar). Válka za nezávislost znamenala po všech stránkách citelný propad v kontinuitě mezi osvíceným evropským Španělskem, čínorodým a hledícím vpřed, a ubohým Španělskem první poloviny 19. století, ponořeným do hlubokého hospodářského, politického a duchovního úpadku. (Jover Zamora 2007, str. 392).

Výše uvedený citát popisuje důsledky války. Myslím, že zde nemá cenu rozebírat, proč k válce na španělském území došlo, ani zda existovala možnost se válce vyhnout. Tyto informace jsou jistě zásadní pro historii, ne však v kontextu této práce.

Dalším zmíněným milníkem byla buržoazní revoluce. Stejně jako napoleonské války, i ona se týkala celé Evropy i Ameriky. Velmi zjednodušeně řečeno je obvykle základem pro buržoazní revoluci sílící tlak sociálních struktur na struktury politické, které se jí musí (alespoň s minimálními kompromisy na obou stranách) přizpůsobit. Změny, na které bylo nutné reagovat, začaly již v 18. století: „(populační růst, krize stavovské společnosti, rozkvět bohatství, (...)) si vynutily změny ve státní správě.“ (Jover Zamora 2007, str. 394). Západní Evropa se nesla v duchu reform. A to včetně Španělska, kde se osvícenský absolutismus za vlády Karla III. a IV. snažil prosazovat státní a správní reformy. Přičemž ale reformy za Karla IV. vedly pouze k „ministerskému despotismu“. Jedním z úspěchů revoluce bylo sestavení ústavy v roce 1812 v Cádizu, jež vycházela z francouzské Revoluční ústavy z roku 1791 a zároveň z postojů Jovellanistů, kteří se opírali o staré zákony a zvyklosti španělských království před dobou habsburského a bourbonského absolutismu. Po návratu Bourbona Ferdinanda VII. na trůn se však prakticky vše navrátilo zpět do starých absolutistických kolejí, které znovu položil v roce 1814. (srv. Jover Zamora 2007, str. 394-399)

Doba, která následovala poté, byla ve znamení přetahování se dvou idejí, dvou mocí: liberální (prokonstituční) a absolutistické. „V roce 1814 nástup absolutismu, dále obrat ke konstitucionalismu (1820), návrat absolutismu (1823) a konečně definitivní konsolidace konstitucionalismu (...) (1832).“ (Jover Zamora 2007, str. 402). Tomuto souboji sekundovala rozvleklá hospodářská a finanční krize (1814-1843), která propukla (prakticky v celé západní Evropě) v důsledku napoleonských válek. Španělsku se dařilo dlouho držet na špičce evropských mocností, neboť těžilo z bohatství svých amerických držav. Ty se ovšem během 19. století postupně osamostatňovaly a Španělsko tak své postavení díky ustávajícím dodávkám drahých kovů pomalu ztrácelo. Posledními zeměmi, které se stávají na Španělsku nezávislé, jsou Kuba a Portoriko. Přísunem drahých kovů Španělsko v předcházejících několika staletích úspěšně zakrývalo „hlubokou chudobu země či důsledky jejího špatného vedení“ (Jover Zamora 2007, str. 426 a 407). Ferdinand VII. se jejich ztrátu snažil řešit

zahraničními půjčkami, které zemi zadlužily. Španělsko se tak v této době dostává do zcela nové role v Evropě: „do role dlužníka“. (Srv. Jover Zamora 2007, str. 432)

Pro španělské exulanty po roce 1823 se stala mekkou exilu Velká Británie; po roce 1830, kdy nastoupil na francouzský trůn Ludvík Filip, se ale významná část španělských intelektuálů žijících mimo Španělsko (vojáci, církevní představitelé, podnikatelé, ekonomové atd.) postupně přesunula (stejně jako elita německá) do Paříže⁵.

S nástupem dcery Ferdinanda VII., mladé Isabely II., opět absolutistický režim povoluje, neboť se k vládě dostávají liberálové. Dlouhodobý mír, který zavládl za její vlády (1843-1868), přivedl do země zahraniční kapitál, (nejen) díky němuž začala ekonomika opět růst. Buržoazie a střední vrstvy ve společnosti začínají pomaličku sílit, v zemi se staví železnice, která spojuje a přibližuje dříve těžko přístupné kraje a dává práci⁶ mnoha tisícům obyvatel. Zdálo by se, že doba Isabely II. byla ideální dobou vyhovující všem. Společnost rozdělená na vrstvy se však přikláněla k dvěma rozdílným stranám: vyšší a střední vrstvy tíhly k „partido moderado“, bez přilišných ambic k dalšímu vývoji; nižší vrstvy naopak tíhly k „partido progresista“, které by přivítalo další rozložení společenských sil. Během vlády Isabely II. byl konflikt mezi těmito dvěma stranami neustále cítit.

Politika sice zmíněné tři třídy rozdělovala, ale romantismus, jako vládnoucí umělecký styl, je pro změnu, svým způsobem spojoval:

Vládnoucí vrstvy silně ovlivněné francouzskou kulturou, učinily z eklekticismu filosofické dogma a normu chování, které velmi dobře ladily s jejich ideálem umírněnosti jak v politické teorii (doktrinarismus), tak v politické praxi (tzv. Liberální unie) nebo v umění (smířování romantismu s klasicismem). Střední vrstvy byly přitahovány kostumbristickým realismem, který nezapřel romantické kořeny a jehož terčem se záhy staly vládnoucí kruhy. V lidových vrstvách se zvláště silně projevovalo romantické cítění. Odráželo se v jejich oblíbené únikové literatuře a především v životním stylu, který se otevřeně projevil v revolučních obdobích 1848, 1854, 1873. (Jover Zamora 2007, str. 444).

I pro Bécquera byla doba vlády Isabely II. poměrně zajímavá, neboť jeho kariéra rostla se stále zajímavějšími pracovními posty. Více k tomu v životopisné části.

Dalším výrazným rysem období 1848 až 1875 byl zřetelný populační růst (cca 50 000 osob ročně), který byl ani ne tak ze zvýšené porodnosti, nýbrž z poklesu předchozí vysoké úmrtnosti (v důsledku válek, hladu, epidemií a dětské úmrtnosti) a z konce odlivu obyvatel do Jižní Ameriky, jakožto logického vývoje odtržení amerických kolonií od Španělska (srv. Jover Zamora 2007, str. 450-451).

⁵ Za vlády Ludvíka Filipa byla Francie označována za „království Francouzů“ a jako „červencová monarchie“. Léta 1830 až 1845 se snažila vrátit k principům a zásadám Francouzské revoluce, např. revizi politického systému, svobodě tisku. A tím k sobě hlavní město, Paříž, lákalo mnoho intelektuálů z celé Evropy. (srv. Svátek, František: Červencová monarchie. In: *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988. Str. 388-411).

⁶ (stejně jako ve zbytku Evropy a v severní Americe)

Poslední fáze panování Isabely II. (1854-1868) souběžně kopíruje rozkvět druhého císařství ve Francii. Střídají se v něm vlády progresistů (1854-1856) s vládami umírněných, které končí sesazením Isabely II. v roce 1868 z trůnu. Záříjovou revoluci (1868) označuje Jover Zamora za konkretizaci světa vytvořeného utopií, které vycházely z idealizace španělského středověku, temperamentu a dřívějších politických schopností. Revoluce dokázala vytvořit pro zahraničí (zvláště pro Itálii) tzv. „Mýtus iberských svobod“ a obnovit respekt pocíťovaný zahraničím ke Španělsku. Pro Bécquera však znamenala ztrátu pracovního postavení, fyzické zničení jeho nevydané sbírky *Rimas* a odchod z Madridu do Toleda. V roce 1869 vznikla a byla odsouhlasena nová ústava, jejíž nedílnou součástí se stala deklarace lidských práv. Následovaly dva roky pokusů o federaci, které nakonec vyústily v restauraci monarchie začátkem ledna 1871, kdy byl zvolen Amadeo Savojský, vévoda z Aosty. Na politicky rozhárané scéně se nový král udržel ale jen do roku 1873, kdy sám a dobrovolně abdikoval.

Z celkového pohledu působí šestiletí rozervaným, neuspořádaným dojmem, těžko vměstnatelným do souvislých hranic. Monarchie, dvě různé formy republiky, dvě konstituce, koloniální válka, dvě občanské války a nepřetržité střídání junt. Bezesporu příliš mnoho událostí na vyplnění šesti let politických dějin. Zmatek vládl v myšlenkách i v ulicích, kde se státní moc leckdy nedokázala prosadit. (Jover Zamora 2007, str. 470)

Po krátké „savojské epizodě“ následovala první španělská republika, která ale neměla delšího trvání než několik měsíců. Po ní došlo k opětovné restauraci monarchie s rodem Bourbonů v čele, synem Isabely II., Alfonsem XII. To už zacházíme v kontextu ale příliš daleko, neboť tuto dobu už Bécquer nezažil.

Vrátíme-li se v čase zpět k vládě Isabely II. nesmíme opomenout zmínit zahraniční vlivy, které měly dopad na kulturu ve Španělsku. Vládnoucími filosofickými směry byl (v jednom z předchozích citátů zmíněný) eklektismus – směr, jehož hlavní opěrnou silou byl zdravý rozum bez nutnosti vázání se na jakýkoliv systém; a pozitivismus – směr, který stavěl na pozorování smyslového světa a provádění experimentů, které pak pozorování potvrdily či vyvrátily. Jako tvůrce pozitivismu je uváděn August Comte a jeho vznik spadá do let 1830 až 1842. Pozitivismus měl velmi úzký vztah k realismu, uměleckému směru ovlivňujícímu především druhou polovinu 19. století, jež vycházel také z pozorování skutečnosti, kterou se pak snažili autoři realisticky přenést do uměleckého díla.

Po roce 1859 se do evropské společnosti dostává i myšlenka evoluce, s níž pracoval Charles Darwin ve své knize *O vzniku druhů přirozeným výběrem*. A v neposlední řadě se ve společnosti vyskytoval i pragmatismus, a to hlavně mezi podnikatelskou buržoazií, pro níž se stala cílem, či smyslem života, především užitečnost.

Změny ve společnosti, modernistické filosofické směry a myšlenky stály jako potenciální nebezpečný nepřítel vůči svrchované moci katolické církve, která se proti nim snažila bojovat více či méně úspěšně vydáváním tezí a dogmat. Proti modernismu ve společnosti stavěla církev mysticismus a zázraky (např. mariánské zjevení v Lurdách v roce 1858).

Španělské nejvyšší (vládnoucí) třídy byly ovlivněny zmíněným eklektismem (užitím zdravého rozumu), který se tak projevil v jejich společenském chování, filosofii, oficiálním umění i politice. (Eklektismus však například až do roku 1875 nepronikl ve Španělsku na pole přírodních věd. Španělsko sice pasivně přijímalo myšlenky ze zahraničí, ale samo se do té doby aktivně na výzkumu neúčastnilo. Tato stagnace je vysvětlitelná úzkou vazbou právě na katolickou církev a poměrně vysokou analfabetizací⁷ země.) Vládnoucí strana umírněných dokázala v literatuře prosadit: „(...) eklektický ideál, usilující o nalezení ‚přesného středu‘ a převzetí nejhodnotnějších a nejstálějších prvků z klasicismu i romantismu.“ (Jover Zamora 2007, str. 482).

Střední vrstvy (cca 10% tehdejších obyvatel: svobodná povolání, úředníci, duchovenstvo, důstojníci, malí podnikatelé) stály v umění na pomezí realismu a romantismu. Jejich hlavním úkolem (velmi zjednodušeně řečeno) byl dohled na morální hodnoty ve společnosti. Oblíbený byl především kostumbrismus, výlučně španělský styl realismu, který zprostředkovával tradiční zvyky, scény, typy a charaktery obyvatel. Nejvýznamnějším představitelem literárního kostumbrismu byl Mariano José Larra (jenž byl zároveň romantikem) a časopis *Semanario Píntoresco Español*. Romantismus se zabydlel na poli lyriky a dramatu (a v malířství v litografii). Vzájemné soužití romantismu a realismu umožnilo paradoxně jejich rozdílné vnímání skutečnosti a rozdílné nároky na čtenáře. Realismus vyžadoval od svých čtenářů schopnost pozorování skutečnosti; romantismus jim naopak umožnil jistý únik. Vedle Bécquera jsou (dle Burrowa) nejcitovanějšími španělskými romantiky⁸: Rosalía de Castro a José Zorrilla.

Nejnižší vrstvy ve společnosti označované jako „lidové“, jež se rekrutovaly z řemeslníků a dělníků, měly v oblibě literaturu řekněme pokleslejšího typu: velmi složité zápletky v ději s jednoduchými, prakticky nevyvíjejícími se postavami a zázračnými rozuzleními, na jejichž konci nesměl chybět „romantický happy end“.

⁷ Ve Španělsku převládala malá potřeba veřejného vzdělávání. V roce 1841 bylo ve Španělsku 91% analfabetů; v roce 1860 již 75,52%. (Srv. Jover Zamora, 2007).

⁸ Více k problematice řazení Bécquera a Rosalíe de Castro v kapitole věnované Romantismu.

Shrneme-li všechny tři vrstvy kulturního vývoje v letech 1843-1875, vycházející z rozvrstvení společnosti, je patrné, že ve Španělsku převládala všude (minimálně latentně) přítomná romantická kolektivní mentalita.

3 Romantismus ve Španělsku a v německých zemích

Romantismem je v Evropě obecně nazýván umělecký a literární směr přicházející po klasicismu (ve Španělsku spíše přímo osvícenství) a předcházející realismus.

Název směru se vysvětluje odvozením od francouzského slova „roman“ označujícího převažující literární žánr v této epoše, román. Tedy dobrodružné vyprávění „in lingua romana“ (volně přeloženo „v lidové, čili národní, řeči“) stavícího se do opozice ke spojení „in lingua latina“ („v latině“), které představovalo vzor a ideál klasicismu, jehož protipólem se měl romantismus stát.

Velmi všeobecně vzato „romantickou“ estetiku ale nacházíme v literatuře od jejího počátku až do současnosti. „Romantickými“ lze označit milostná témata či subjektivní postoje mnoha různých autorů v průběhu mnoha staletí. Tímto faktem se ale nesmíme nechat rozptýlit, neboť jak výše zmíněno, nám jde o konkrétní epochu panující v Evropě v podstatné části 19. století.

Doba nástupu tohoto směru se liší prakticky stát od státu, neboť změny umělecko-literárních směrů jsou přímo úměrně vázány na politické a filosofické změny ve společnosti. Situace se navíc komplikuje tím, že hranice romantismu (stejně jako žádného jiného směru) nejsou dána nějakými striktními dělítky mezi jednotlivými literárními epochami; s počátkem romantismu současně doznívá již zmíněný klasicismus, (v německy mluvících zemích tzv. Výmarská klasika) a jeho konec postupně přechází do estetiky realismu.

Německý romantismus je běžně datován roky 1795-1848. Španělský pak (ve své nejširší podobě) 1814-1868. V obou případech se jedná o poměrně přesně historicky zasazená data. V obou zemích končí epochy romantismu revolučními roky, v případě německého území: březnovou revolucí v roce 1848 a v případě Kastilie: svržením vlády Isabely II. v roce 1868. Začátkem španělského romantismu bylo více méně vyhlášení ústavy v Cádizu (1812) a hlavně pak konec války za nezávislost (1814)⁹. Navas Ruiz ve své knize věnované španělskému romantismu tuto dataci ještě zpřesňuje na dobu mezi roky 1830 až 1850, romantismus dle něj navazuje na neoklasicismus (1800-1830) a po něm následují postromantismus („pozdní romantismus“ 1850-1875) a realismus (1875-1898). Zajímavé je, že Navas Ruiz navíc nestaví romantismus do protikladu k realismu, tvrdí naopak, že jsou to směry, které se vzájemně doplňují:

(...) es preciso enfocar de modo diferente el realismo que muchos han dado en definir como reacción antirromántica. No hay tal. El realismo está contenido en el romanticismo inevitablemente: es el resultado de un postulado de éste, su atención al color local, a lo particular, a lo específico de cada cultura, cada

⁹ Romantismus se do Kastilie dostává ve skutečnosti ale až s návratem exulantů v dobách liberalismu (1820-1823) a především po roce 1833.

pueblo, cada individuo frente al hombre universal de los clásicos. No son casualidades los siguientes hechos: (...) que Heine sea un poeta delicado y sentimental en muchos de sus *Lieder* mientras se muestra en *Deutschland* satírico, deliberadamente prosaico a veces, (...). Realismo y romanticismo van unidos: después de todo, el complemento del sueño es la vida real y el del amor ideal, la ironía desencantada. (Navas Ruiz 1990, str. 38)

Jak výše zmíněno, některé směry se nejen z počátku a ke konci svého období doplňují, ale i prolínají. Dalším problémem v přiřazování jednotlivých autorů do etapy romantismu je fakt, že i v jejím průběhu, (paralelně s romantismem), existovaly další směry, které z něj sice více či méně vychází, ale zároveň se od něho odlišují. V Německu se jednalo o tzv. Biedermaier (1815-1848) a Junges Deutschland (1825-1848); případně ještě blížeji určenou část „Mladého Německa“, Vormärz (1840-1848). Ve Španělsku spolu s romantismem radostně bují tzv. kostumbrismus (1820- cca 1870), jehož počátek je spojen s tvorbou Mariana José de Larra, který tak pokrývá oba směry zároveň.

Romantismus i v německých zemích je ještě dále dělen do několika etap, které jsou těm kastilským v lehkém časovém předstihu: raný romantismus (1795-1804, centrum Jena), vrcholný (1804-1815) a pozdní (1815-1848, centra v Heidelbergu, Vídní, Berlíně, Mnichově, Tübingenu). Hlavními představiteli raného romantismu jsou Johann Gottlieb Fichte, Friedrich von Hardenberg zvaný Novalis, Ludwig Tieck. Mezi pozdní romantiky se řadí Clemens Bretano, Archim von Arnim, bratři Grimmové, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Joseph von Eichendorf.

Španělský romantismus, v dělení výše, lze dále také dělit na základě produkce kvalitativně a kvantitativně do dalších třech etap: do roku 1844 etapa kreativně a produkčně vzestupná, do roku cca 1859 polevující a poté do roku 1868 fáze naprosto upadající.

Pokus o manifest španělského romantismu údajně pochází z roku 1773 (což by daleko přesahovalo romantismus ve zbytku Evropy) a jedná se o Cadalsovu anakreontskou báseň *Noches lúgubres*. Zavala uvádí v kritickém svazku věnovaném romantismu a realismu ve Španělsku pojednání Russela P. Sebolda, který vypichuje v rámci osvícenství výše jmenovanou báseň a jejího autora právě jako počátek romantismu ve Španělsku. Pro představu alespoň prvních pár veršů:

En lúgubres cipreses
He visto convertidos
Los pámpanos de Baco,
Y de Venus los mirtos.
Cual ronca voz del cuervo
Hiere mi triste oído
El siempre dulce tono
Del tierno jilguerillo... (Zavala 1892, str. 21)

Atmosféra smutku a motiv havrana skutečně romantismus připomínají. Ovšem i z tohoto krátkého úryvku je patrné, že estetikou a antickými reminiscencemi inklinuje stále ještě k panujícímu osvícenství (2. polovina 18. století).

Španělský romantismus je přímo úměrně spojený se španělským exilem, a to jak s jeho první vlnou v roce 1814, tak s druhou v roce 1823. Romantismus v celé Evropě navazoval na liberální myšlení a lidskou svobodu, tudíž z míst, kde byla svoboda potlačována, obvykle mizel.

Estos dos exilios provocados por las caídas de los regímenes liberales y el triunfo de los absolutistas, generan una situación de desencanto, melancolía, extrañamiento de la patria, tristeza por la derrota inflingida a las ideas liberales, etc, que se concretan en los poemas de los exiliados.¹⁰ (De la Peña 2008, str. 47).

Navas Ruiz uvádí (ve své knize o španělském romantismu) jako hlavní autory romantického hnutí: Francisca Martíneze de la Rosu (1787-1862), Ángela de Saavedru, Duque de Rivas (1791-1865), oba patřící do první generace romantiků narozených před rokem 1800; Ramóna Mesonera Romanose (1803-1882), Juana Eugenia Hartzenbusche (1806-1880), José de Esproncedu (1808-1842), Mariana José de Larru (1809-1837), patřící do druhé generace romantiků narozených mezi lety 1800-1810; Antonia Garcíu Gutiérrezze (1813-1884), José Zorrillu (1817-1893), patřících ke třetí generaci narozené 1810-1820. A dále vyjmenovává na sedm desítek dalších autorů, kteří spadají do éry romantismu, ale jejichž přínos byl o stupínek menší než výše osmi zmíněných. Adolfo Gustavo Bécquer či Rosalía de Castro, byť jsou často jako romantici označováni, dle jeho úsudku do romantismu nepatří: jsou totiž o generaci mladší než všichni ostatní (nepublikují před rokem 1860), a jsou natolik významní pro španělskou literaturu, že by kdyby byli přiřazováni k romantismu, byl by tím jejich přínos upozaděn: „Llamar a Bécquer y Rosalía románticos es casi un insulto porque nada dice de su papel fundacional en la poesía española.“ (Navas Ruiz 1990, str. 38).

Postavení spisovatelů ve Španělsku v období romantismu nebylo příliš růžové, byli sice uctíváni, ale chyběla jim širší čtenářská základna. (Jak uvádí Navas Ruiz, z cca 13 milionů obyvatel kolem roku 1830 uměla číst a psát pouhá desetina.) Navíc stále existovala cenzura, byť ne už tak moc přísná a byrokratická jako v době Ferdinanda VII. Vedle psaní knih se tedy někteří spisovatelé věnovali psaní do novin a časopisů. Přesně jak tomu činil Bécquer. Liberalizací společnosti a politiky nastal rozkvět i novinám a časopisům s politickou, literární a kulturní tematikou. Noviny a časopisy fungovaly na základě předplatného. Částky za příspěvky autorům nebyly vysoké. Výjimkou byl Mariano José de

¹⁰ Jako ukázkou uvádí de la Peña dvě konkrétní básně: Esproncedovu *La entrada del invierno en Londres*, a Martíneze de la Rosy *El regreso a la patria*.

Larra, který byl ve své době nejlépe placeným žurnalistou. Navas Ruiz uvádí mezi nejvýznamnějšími vydávanými novinovými tituly: *El diario de Barcelona*, *El Español* (1834, Madrid), *El Diario de Sevilla*, *Carta autógrafa* (1848) později přejmenovaná na *Correspondencia de España* (1853). Poslední jmenované noviny byly prvními volně prodávanými novinami na ulici.

Mezi významné časopisy této epochy patřily ve Španělsku: *El Vapor*, *El Artista*, *Revista Española*, *No me olvides*, *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *Revista de Madrid* (1838-1845), *Revista de España y el Extranjero* (1842-1848). Literární tvorba ve 30. letech 19. století byla podporována i existencí sborníků *Ateneo* (1835) a *El Liceo Artístico y Literario* (1837). Jejich pojmenování není jistě náhodné. O nějakých čtyřicet let dříve (1797-1800) existovaly v Jeně časopisy či sborníky založené Friedrichem Schlegelem *Athenäum* a *Lyceum*, které přinášely do literatury nové filosofické myšlenky. Časopisů bylo mnohem více, než zde uvádíme, téměř by se dalo říct, že vyrážely ve 30. a 40. letech jako houby po dešti, a byť do nich přispívali autoři zvučných jmen (Hartzenbusch, Zorilla, Rivas) často neměly dlouhého trvání (max. 2-3 roky).

Hlavní témata španělského romantismu jsou tři: historie, pocity a sociální konflikty (kritika společnosti). V tomto se španělský od německého romantismu neodlišoval.

Historická témata v romantismu převažovala a představovala jakýsi spojník mezi předchozími literárními epochami (od doby renesance) a jím samotným. Oproti klasicismu, který se obracel k řecko-římskému podloží evropských dějin, se však romantismus zajímal především o národní dějiny. Často byla historická data přizpůsobována obsahu, jehož cílem nebylo zahltit čtenáře přesnými historickými (chronologickými či historicko-politickými) daty, ale zaujmout ho a zabavit. Cenil se především středověk, opěvovala se Katolická Veličenstva, Isabela a Ferdinand II. Na vlasteneckou strunu, kterou naladil, hrály i popisy krás domácí krajiny a znovunalezené orientální (pro Kastilii tím pádem neexotické) kořeny (především jižní části) pyrenejského poloostrova.

Do oblasti citových témat se řadí čtyři: láska, víra (náboženství), život a smrt:

„Romantická“ láska je láskou nevázanou, zuřivou a slepou. Na jedné straně působí jako niterná, melancholická součást postav; na druhé straně je to vášnivý cit, který se nenechává spoutat společenskými pravidly ani morálkou. Role žen v příběhu dostává díky takovéto lásce nový rozměr, žena je buď aktivně jednající tzv. „ángel de amor“, nebo naopak bývá obětí tohoto vášnivého citu. Takto vyhocené téma se stalo terčem satiry kostumbrismu a komedií.

Víra se odklání od strnulého katolismu. Romantici rebelují proti Bohu, často ho popírají a rádi pracují s motivem d'ábla. Na druhou stranu tíhnou k prostředí středověkých chrámů, obdivují gotiku a tím se víře znovu přibližují i skrze zázraky, které v takových kulisách nechávají vzniknout.

Život je pro romantika zlo, mezi romantiky panuje všeobecná pesimistická nálada, že není pro co žít. „El pesimismo envuelve todo. Si se mira la juventud, el tiempo la destruye. Si se sueña el amor, el desengaño lo carcome; si la riqueza o la fama, pronto se desvanecen.“ (Navas Ruiz 1990, str. 55). Touží po nedosažitelných ideálech, nerealizovatelných snech a tím více upadají do svých melancholických pocitů životní nanicovatosti. Nelpí na životě a díky tomu vyhledávají nebezpečné situace a dobrodružství, kterými se snaží „k životu probudit“. „Los románticos, perdida la fe en Dios e incapaces ya de creer en la razón como los ilustrados, operan en el vacío, en lo que se ha llamado inmenso vacío del silencio divino.“ (Navas Ruiz 1990, str. 55).

Smrt je pro ně naopak něčím pozitivním. Je to síla, která romantiky osvobozuje, přináší jim klid a řád. V žádné jiné literární epoše nebyl tak moc středem pozornosti motiv sebevraždy, který znamenal konečné vysvobození, únik z pro ně více neřešitelné situace.

Poslední velký tematický okruh se týká sociálních konfliktů. Romantismus, jak bylo již výše řečeno, byl existenčně plně závislý na svobodném myšlení a liberálním přístupu na všech úrovních lidského žití. A právě téma „osvobození“ (myšlení, bytí, projevu) bylo často osou společenských střetů, která romantismus zajímala a díky níž ho lze označit za angažovaný umělecký směr. Tlak a útok proti tyranům, absolutistické vládě, cenzuře, ba dokonce společnosti samotné, která je pouze nutným zlem svazujícím individuum v rozletu. Oblíbenými hrdiny v romantické literatuře se stávají typy na okraji společnosti, které se brání včlenění se do ní, např. žebrák, trubadúr, pirát, loupežník.

Importante aspecto es el humanitarismo o sentimentalismo social, nacido también del respeto total al individuo. Hay simpatía hacia el desgraciado, hacia el pobre, hacia la víctima. Se siente compasión por el deforme, por el tarado física o moralmente. Se clama contra la pena de muerte y el mal estado de las cárceles. Se intenta entender al criminal y otorgarle dentro de su miseria una condición humana de dignidad. (Navas Ruiz 1990, str. 56-57)

S rostoucím vlastenectvím nastupuje i hrdost např. na úspěšné svrhnutí vlády Napoleona. Zároveň dochází k probouzení národního uvědomování si jednotlivých regionů (Katalánska, Galície, Baskicka), které volají po oprášení své vlastní místní kultury a jazyka. Není tedy náhodou, že v těchto krajích rostl protest vůči vše propojující madridské liberální centralizaci ve prospěch (snad trochu paradoxně) absolutistických karlistů. (srv. Navas Ruiz 1990, str. 56-57).

Po stránce technické výstavby textu rozlišuje Navas Ruiz v romantismu čtyři základní pilíře: zapojení místního koloritu, fantazii, charakteristiku typů a jazyk samotný.

Místní kolorit je využíván především jako kontext, v němž se pohybují romantičtí hrdinové. V protikladu vůči neoklasicistickému univerzálnímu prostoru je naopak velmi konkrétní a funkční, neboť jeho detailní popis často odráží pocity a myšlenky postav. Oblíbenými místy (kulisami) jsou divoké lesy, hory, zaplevelené opuštěné hřbitovy, nezkrotné moře. Jako by vítězila nepolapitelná, nezmanipulovatelná příroda (žádná upravená francouzská zahrada s fontánkami a přesně zastřiženými stromky) nad smrtelným a zmanipulovatelným člověkem. Motivy přírody a pravidelného střídání dne s nocí či ročních období jsou motivy ambivalentní. Jeden a tentýž motiv (např. noc) lze použít jako pozadí pozitivního děje a pocitů (láska, naděje), ale zároveň jako pozadí pro děj a pocity negativní (strach, smutek). Oblíbené je i využití motivů stejného ranku ve formě protikladů, např. jaro zastupuje lásku a naději, podzim naopak ztrátu iluzí. Vedle přírody a počasí patří do „místního koloritu“ i architektura: na jedné straně jsou vyzdvihovány jednoduchá a skromná obydlí (chátrající poustevna), na straně druhé nešetří romantismus obdivem k okázalým středověkým, gotickým i mudéjarským stavbám (katedrálám, palácům) a městům (Toledo, Madrid, Salamanca, Sevilla, Granada).

Fantasie osvobozená od klasicistních mezí rozumu je nepřebornou studnicí nápadů a nekonečného rozletu romantických autorů. Paradoxně je to ale právě ona, která je přímo spojena s existenciální úzkostí, již romantičtí literáti hojně trpěli. Fantasii se totiž nemůže nikdy vyrovnat reálný, materiální život a tak je pro romantiky snazší a příjemnější uchýlit se do svých snů a vizí, které tyto limity nemají, než muset žít v nedokonalé skutečnosti. S fantasií je spojena i snaha o proniknutí do podvědomí (či nevědomí), které je mezi řádky usouvztažňováno s rájem, v němž si lze splnit ty nejtajnější touhy a přání, a tím dosáhnout pocitu radosti. Ovšem ani fantasie není využívána jen jako zdroj pozitivních dějů a pocitů. Jako konkrétní příklad fantasie využité pro vyvolání negativních pocitů uvádí Navas Ruiz Esproncedova *El estudiante de Salamanca*, jehož fantasijní pointa je pro hlavního (anti)hrdinu přímo smrtelná. Vedle snů a vizí přináší fantasie i radost ze záhad a nadpřirozených jevů (zázraky, strašidla atp.), které mají taktéž působit jako útek před nehostinnou skutečností.

Romantičtí hrdinové jsou spíše než charakter typy, které mají předem (osudem) dané určité vlastnosti, na jejichž základě se chovají, jak se chovají. „El héroe romántico responde un poco a la configuración byroniana: apasionado, orgulloso, enamorado, perseguido por la fatalidad, escéptico, caballeroso y básicamente noble.“ (Navas Ruiz 1990, str. 60). Romantického, zpravidla urozeného, hrdinu tedy provází vášnivost, hrdost, láska, osud,

skepse; klasickým příkladem je typ dona Juana, svůdce, či Schillerův loupežník. Antihrdinové, též ve formě typů, jsou často otcové zneuctěných dcer či intrikáni hledající vlastní prospěch. „En el extremo opuesto, el antihéroe es el traidor taimado y cruel; el tirano insensible, frío, calculador, despiadado con los que persigue; (...).“ (Navas Ruiz 1990, str. 60). Hrdinové i anihrdinové se v romantismu nenechávají ovlivňovat svým okolím, naopak oni jsou ti, kteří svými gesty (sebevraždou, výsměchem, lhostejností) mění okolí k obrazu svému (jak již zmíněno v „koloritu“ výše). Postavy představují tedy spíše než konkrétní jedince symboly. Podobně s nimi zacházel i kostumbrismus, který si vybíral typy postav na základě jejich povolání (švec, starosta).

Jazyk jako poslední pilíř technické výstavby romantického textu se snaží očistit od balastu cizích slov předchozích epoch. On je přímým důkazem a důrazem narůstajícího vlastenectví a regionalizace. Jména postav se vybírají z kastilských občanských jmen (opouští se jména francouzská, italská), přírodní fenomény, živly (ohně, země, vzduch, voda) jsou pojmenovávány přímo a ne skrze mytologické postavy (antické bohy apod.). Vyžadoval-li to kontext, mohla v textech zaznít už i slova hovorová, nevznosná, která do té doby byla v literatuře tabuizována a nahrazována vznešenými ekvivalenty. Důraz je kladen na expresivnost a kolorit jazyka, který má zapadat do prostředí, ve kterém se děj odehrává. Negativní stranou práce romantiků s jazykem tak zůstává ‚pouze‘ jejich oblíbený patos, který zahaluje i prosté činy a jednoduchá gesta do nadbytku slov, čímž jejich smysl dosti znepráhledňuje. Puristické snahy, které v průběhu 19. století sílily v celé Evropě, se v Kastilii snažily o očištění jazyka od galicismů a podněcovaly užívání výhradně španělského lexika. Šířily se parodie na výrazivo politiků (Mariano José de Larra). Vzniklo mnoho slovníků a jazykových příruček, které se této problematice týkaly. Za všechny zmiňme např. pojednání vévody de Rivase z roku 1834 sepsané pro Akademii *Defensa de la lengua castellana*; či výzvu Eugenia de Ochoay z roku 1835 o zpestření jazyka a za přímé, jasné, stručné vyjadřování *La lengua castellana*. Stoupala i snaha o znovuvzkříšení regionálních jazyků.

El nacionalismo imperante tuvo su reflejo en el idioma. Hartzenbusch, en su prólogo a la Colección de sinónimos (1855), de Joaquín de Mora, sugirió que la lengua castellana debería llamarse española. En contraste, comienzan a publicarse gramáticas y diccionarios de los idiomas regionales. De 1815 data la Gramática i apologia de la llengua catalana, de José Pablo Ballot, a la que siguieron otras gramáticas y léxicos. Jerónimo Borao compuso un Diccionario de voces aragonesas (1850). (Navas Ruiz 1990, str. 63).

Literární žánry pěstované v romantismu jsou: drama, próza, lyrika, epika. Oproti neoklasicistnímu pečlivému rozdělování na další typy a podtypy si romantismus vystačil tedy s jednodušším dělením. Uvolněním pravidel v rámci svobod(omysl)né tvorby, která se týká právě i literárních žánrů, dochází k směšování a prolínání jejich jednotlivých charakteristik. V dramatu najdeme tragické i komické a dokonce lyrické prvky. Vážný charakter lyrické

poesie doplňují veselé tóny. V epické poesii je znatelný odklon od urozených hrdinů směrem k obyčejným lidem. V epické próze převažuje oblíbenost (nového žánru) románu a následují formy jako bajky a povídky. Asi jediným novým krátkým žánrem, který vznikl a udržel se, jsou tzv. fragmenty (např. Schlegel), kratší útvary naprosto volného tvaru zachycující ‚náhle‘ inspirované filosofické myšlenky.

Ze všech literárních žánrů si romantismus liboval především v dramatu. V něm se mísí, jak již řečeno, tragické prvky s komickými, ba dokonce někdy i s prvky lyrickými. Poslední jmenované prvky najdeme především v sentimentálně sladkých dialogích či popisu přírody. Za vrcholné představitele španělského romantického dramatu lze uvést, např. Francisca Martíneze de la Rosu: *La conjuración de Venecia* (1834); Mariana José de Larru: *Macías* (1834); vévodu de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835); Antonia Garcíu Gutiérreze: *El Trovador* (1836). Jako nejvyšší a nejvýznamnější díla jsou pak dále uváděna: *Los amantes de Teruel* od Juana Eugenia Hartzenbusche, *Traidor inconfeso y mártir* od Zorilly a *Doña Blanca de Borbón* od Esproncedy. Nesmíme zapomenout zmínit největší divadelní úspěch roku 1844, kterým byl *Don Juan Tenorio* od již zmíněného José Zorrilly.

Dalším významným romantickým žánrem jsou satiry, ve kterých se romantičtí autoři tak nějak sobě samotným vysmívali. Hlavními zdroji satiry se staly často opakující se témata a vyhrčené situace. Navas Ruiz uvádí např. článek Larry *El casarse pronto y mal* (1832) vysmívající se mladíkům, kterým zatemnila láska rozum; *Todo es farsa en este mundo* (1835) od Bretóna de los Herreros zesměšňujícího přehnanou romantiku. Údajně nejlepší satirou na romantickou tvorbu je esej či kostumbristický ‚obrázek‘ od Mesonera Romanose *El romanticismo y los románticos* (1837), který si bere na paškál ustálené romantické postupy, typizované postavy a jazykové obraty. (Srv. Navas Ruiz 1990, str. 112-113).

Lyrická poesie se dlouhou dobu nedokázala oprostit od nádechu neoklasicismu, její přeměna v romantickou nastala teprve, když vzala za svou subjektivizaci a zaměřila se na ‚já‘ lyrického subjektu.

El poeta puede ahora hablar de sus experiencias personales, de sus sueños, de su dolor, de la mujer que le traicionó o mató sus ilusiones, de sus dudas y sus creencias, de sus agonías y desesperaciones, de su amor. O proyectándose hacia los demás, de su compasión por los oprimidos y marginados, de sus preocupaciones políticas, de su visión de un mundo en libertad. (Navas Ruiz 1990, str. 134).

Zalíbení v ‚já‘ našla velice silné a bohužel to přeháněla s expresivitou výrazu a citoslovci. Jak Navas Ruiz dodává, bylo jen málo takových, kteří dokázali své pocity vyjádřit jednoduchými, něžnými, jemnými náznaky. Toto dokázala až další generace: „Esto sería tarea de los postrománticos, de Bécquer y Rosalía de Castro.“ (Navas Ruiz 1990, str. 134). Lyrická poesie ráda detailně popisovala přírodu (rostliny, oblaka), ale i architekturu měst (viz místní kolorit). Do roku 1840 se výhradně objevovala v časopisech, poté se začaly objevovat

samostatné básnické sbírky a antologie (např. Esproncedy, Campoamora, Bermúdeze de Castro, Pastora Díaze, Gómeze de Avellanedy atp.).

Vývoj prozaické poesie byl mnohem rychlejší a výraznější než lyrické. První romantická legenda vyšla v roce 1835 *El bulto vestido de negro capuz* od Escosury. Brzy ho následoval Espronceda, Zorilla a vévoda de Rivas. Poesie v próze byla zastoupena, jak delšími útvary (historickými básněmi se středověkými motivy a symbolicko-filosofickými), tak kratšími (romancemi a legendami). Vyskytovaly se i bajky (Campoamor, Cristóbal de Beña, Hartzenbusch) a povídky, které však často splývaly s ostatními žánry. Romantismus prozaickou poesii obohatil o symbolický a popisný jazyk, který byl schopen libozvučně a melodicky vyjádřit melancholii postav či pocity nedostižné lásky.

Psalo se v různých typech veršů, často byla delší báseň sestavena z různě vystavěných strof. V oblibě byly strofy ve formách silvy, liry, stance, trojverší, čtyřverší (zvláště v romancích). Někdy se počtu slabik používalo i k rytmiickému stupňování a zarámování děje. Navas Ruiz uvádí jako příklad Esproncedova *El estudiante de Salamanca* a jeho smrtelný výstup ke konci, kdy verše začínají jako dvouslabičné, postupně se zvyšují až na dvanáctislabičné a po vrcholu znovu klesají ke dvouslabičným.

Nejoblíbenějším epickým prozaickým útvarem byl román. Dle témat, která zpracovával, se dělil na historický román s předobrazem v díle Waltera Scotta; kostumbristický, na jehož vznik měly vliv překlady z francouzštiny autorů Dumase, Balzaca, Sandové; a dobrodružný. Ve všech třech byla ona hlavní témata zpracovávána s ohledem na fikci a fantazii. Ani historický román, který se zajímal o středověké války, reconquistu Pyrenejského poloostrova, conquistu Mexika a Perú nebo i o Habsburky na kastilském trůně (aby se kriticky vyjádřil k absolutismu a inkvizici) nebyl zcela historicky korektní a upravoval si posloupnosti a akce s ohledem na udržení dramatickosti děje. Autory románů byli Espronceda, Larra, Escosura, Ochoa, García Villalta, Cortada atd. Jako popularizátor tzv. románu na pokračování „por entregas“ se v castilské literatuře zapsal Wenceslao Ayguals de Izco (čtenářsky velmi úspěšný byl jeho román *María o la hija de un jornalero* z roku 1845, ve kterém na pozadí událostí karlistické války v roce 1834 popisuje trnitá cesta jisté Marie k zabezpečené lásce).

Kostumbristické obrázky ze života obyčejných obyvatel sloužily jako kritika slabostí a nedokonalostí společnosti. Nejvýznamnějším představitelem tohoto žánru byl (již několikrát zmíněný) Mariano José de Larra se svou knihou *Los españoles pintados por sí mismos*.

Po roce 1844 začínají převládat nad vlastními kreativními autory epigoni a romantická literatura začíná upadat. De la Peña označuje autory jako: Manuel Tamayo y Baus (1829-

1898), Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), žurnalista Antonio Flores (1818-1865), filosof Jaime Balme (1810-1848), básník Ramón de Campoamor (1817-1901), za autory vymykající se romantismu, ba dokonce reprezentanty tzv. anti-romantismu, který se snaží přiblížit sociálně-realistické literatuře. Tato „etapa de transición“ tíhnoucí směrem k realismu zahrnuje dle něho právě i tvorbu Gustava Adolfa Bécquera, kterého tímto neshledává autorem romantismu.

Dokonce ani ve zmíněné knize o španělském romantismu od Ricarda Navase Ruize není žádná samostatná kapitola ke Gustavu Adolfu Bécquerovi. Znamená to snad, že Bécquer do romantismu nepatří?

Podle de la Peñi je základním kamenem romantismu především německý idealismus vycházející z filosofie epochy *Sturm und Drang* (Bouře a vzdoru), kterým si prošli např. Goethe se Schillerem. Skrze technický a vědecký pokrok v průběhu 19. století však začíná společnost přijímat i nový filosofický směr: na místo německého idealismu nastupuje francouzský pozitivismus Augusta Comta. Na jehož základě se vnímají předešlé etapy myšlení jako něco, co už bylo překonáno, a to vč. metafyziky; všeobecně nastupuje ve společnosti víra ve vědu. Již zmíněný anti-romantismus, nebo-li ironický přístup k romantismu, reprezentuje, dle de la Peñi, Heinrich Heine a ve Španělsku Campoamor. A Gustavo Adolfo Bécquer navazuje tedy svou tvorbou údajně až na tuto pozitivistickou myšlenkovou vlnu.

Bécquer no fue ningún post-romántico ni tardo-romántico, ni romántico de la segunda generación, como en tantos libros se le llama. Sencillamente porque no fue romántico, ni siguió la trayectoria epigonal de otros poetas, Bécquer fue el creador de un movimiento literario completamente nuevo, al que llamamos Intimismo, y del que nace la poesía contemporánea desde Juan Ramón Jiménez a la Generación de 1927. (de la Peña 2008, str. 50).

Výše zmíněný citát popisuje to, jak de la Peña vidí Bécquerovu tvorbu: jako něco naprosto nového, co je potřeba odlišit od romantismu i oproštěním se užití tohoto směru v názvu (post-romántico, tardo-romántico...). V čem však má být Bécquerův pozitivismus, tj. víra ve vědu, neuvádí. Podle něj je ovšem všeobecně přijímané zaškatulkování Bécquera v romantické literatuře ta největší lež a nejrozšířenější mýtus o něm.

Sobre la prosa de Bécquer pueden caber diversas interpretaciones ya que algunas de sus *Leyendas* entrarían dentro del romanticismo histórico, por su temática, aunque no por su tratamiento. En cambio, sobre la poesía no hay duda ninguna. Bécquer es inequívocamente un autor de otra época y de otra actitud literaria. La temática de Bécquer no es la Libertad o la Revolución románticas: son las evocaciones de su vida sentimental y emocional llevadas a la experiencia física y trasmutadas en su conciencia para conservarlas como un diario de memorias escritas. (de la Peña 2008, str. 71)

Podobná paralela vyvstává v rámci německé literatury v souvislosti s Heinrichem Heinem, který bývá zjednodušeně zaškatulkován též do epochy romantismu, byť jej germanisté označují za představitele epochy Mladého Německa (1830-1848).

Bécquera de la Peña označuje za stvořitele intimismu, (ze kterého poté vychází např. Juan Ramón Jiménez a generace 1927). Jeho argumenty k tomuto tvrzení jsou mimo jiných např. časová posloupnost vydávání Bécquerových básní (ty totiž pochází z doby až po roce 1860 tj. dvacet let po vrcholu romantismu), zmíněná pozitivistická filosofie (proti romantickému idealismu). I z lingvistického pohledu se podle něho prý Bécquer viditelně odklání od romantismu tím, že velmi šetří expresivitou jazyka a používá, co nejkratší a nejjednodušší větnou stavbu veršů. Celou kontra-romantickou argumentaci de la Peña podtrhuje pak citátem z Bécquerových *Cartas literarias a una mujer: Carta II*¹¹, ve kterém Bécquer tvrdí, že když něco prožívá, procit'uje určitou situaci, tak nepíše; že píše až teprve, kdy si tuto situaci promyslí. „El proceso creativo no es en Bécquer un acto espontáneo sino que el poema se interioriza a partir de una sensación externa, se trabaja allí de una manera íntima a la vez que racionalizada y, finalmente, se externiza después de cierto tiempo cuando ya ha completado su análisis interior.“ (de la Peña 2008, str. 66)

A právě toto vidí de la Peña jako hlavní argument toho, že Bécquer není spisovatelem romantismu, jehož tvorba by byla výsledkem romantické inspirace, nýbrž spisovatelem, který vše podrobuje rozumové analýze. Přijmeme-li ale teorii tzv. romantické ironie¹² za základní součást romantismu, je právě tento jeho ‚protiargument‘ naopak přímým argumentem k tomu, aby byl Bécquer mezi romantiky nadále řazen. V případě, že nestačí citát uvedený výše, lze toto doložit i dalším de la Peňovým výrokem zdánlivě podporujícím Bécquerovo směřování k intimismu, ale ve skutečnosti plně navazujícím na myšlenky Friedricha Schlegela, otce romantické ironie:

El espíritu crítico de Bécquer le llevó a incrementar las propuestas subjetivas de la creación romántica, planteándolas no como un diálogo entre el yo y el mundo (es decir, externizándolas), sino como un diálogo entre el yo y el yo. De ahí surge la idea de que Bécquer escribe desde “el rincón en el ángulo oscuro” y busca desde esa intimidad la visión interior que le permita explicarse a sí mismo dentro del propio yo. (de la Peña 2008, str. 70).

Postavení Bécquerových *Rimas* vně romantismu a „uvnitř“ intimismu se snaží de la Peña podpořit i kontrastním srovnáním charakteristických rysů obou zmiňovaných směrů. Uved'me si zde pro lepší posouzení toto srovnání též (srv. de la Peña 2008, str. 77):

Romantismus	Intimismus
pompéznost	stručnost
metrum	slabiky

¹¹ „(...) por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez por mis ojos como en una visión luminosa y magnífica.“ (Bécquer: Carta II. 7. odstavec. <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta01.htm>)

¹² (více o ní v samostatné kapitole)

konsonance	asonance
vyšší umění	nižší umění
mnoho strof	často dvě strofy, příp. pouze jedna
dlouhé verše, složitá struktura strof	výstižné a přehledné strofy
filosofická, historická, morální témata	domácí, milostná, citová témata
snaha o rétorickou, technickou dokonalost	snaha o neviditelnou, neznatelnou rétoriku

Podle tohoto porovnání nelze než dát de la Peñovi za pravdu, že Gustavo Adolfo Bécquer do prvního sloupečku označeného jako romantismus opravdu nepatří. Na druhou stranu, není vše černé a bílé a tak i do romantismu pronikaly volnější prvky a témata, která jsou zde uvedena právě ve sloupečku intimismu.

Jorge Urrutia popisuje Bécquerovu „jinakost“ v tom, že si dokázal vytvořit systém symbolů, které nevychází z analogie jako při klasickém symbolismu, nýbrž z pojmenování: „Evita el peso de las fórmulas comparativas (...) por medio de la sustitución. Dicho de otra manera, Baudelaire es un poeta analógico que a veces utiliza símbolos. Bécquer es un poeta simblista que a veces utiliza símbolos.“ (Urrutia 2004, str. 34). Dle Urrutii se Bécquer svůj symbolismus pokoušel vystavit prostřednictvím jazyka a pouze okrajově se věnoval analogii, využíval hojně tedy metafor namísto přirovnání. Bécquer byl dle jeho slov téměř dvacet let před začátkem španělského modernismu prvním, jenž vyšel z víry, že psaním tvoří svět, který do doby, dokud se neobjevil na papíru před ním, neexistoval. (Srv. Urrutia 2004, str. 36).

3.1 Romantická ironie

Nezanedbatelnou a výraznou součástí romantismu je tzv. romantická ironie, na níž jsme již narazili v předchozí části. Bez ní si není možné romantismus představit ve správném světle. Zde je prostor k lepšímu osvětlení její podstaty a pochopení romantismu zevnitř.

Kniha Pierrea Schoentjese *Poétique de l'ironie* podává výklad k dějinám ironie od dob antiky až po dobu postmodernismu. Zajímavý je popis hesla „Romántica (ironía)“ citovaný dle článku Petera Szondiho „Friedrich Schlegel et l'ironie romantique“, uvedeném v knize *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*. Paříž: Gallimard, 1975. Str. 108-9 (od stejného autora):

El tema de la ironía romántica es el hombre aislado, convertido en su propio objeto y privado por la conciencia del poder de obrar. Él aspira a la unidad y a la infinitud, y el mundo se le presenta como con fisuras y agotado. Lo que llamamos ironía es el intento de endurecer su situación crítica por medio del retroceso y de la inversión. (Schoentjes 2003, str. 271).

Dle výše citovaného popisu by se dalo říci, že romantická ironie se de facto řídí mnohem mladším, dnes již zcela zlidovělým výrokem Friedricha Nietzscheho: „Co tě nezabije, to tě posílí.“ Zdá se tedy, že se jedná o filosoficky složitý proces, kdy se subjekt,

který je zároveň objektem svého pozorování, snaží proniknout do sebe a svého okolí návratem po svých vlastních stopách tím, že promění úhel svého pohledu.

Trochu složitě znějící definici můžeme demonstrovat na dětské mysli, jež je k takovému přístupu mnohem otevřenější než mysl dospělá. Jako příklad za vše lze uvést houpání se na houpačce: subjekt (dítě) se houpe a hledí do jednoho směru před sebe, časem jej tento částečně stereotypní pohled omrzí a tak se zkroutí hlavou dolů a pokračuje v houpání. Před sebou vidí stále stejný ‚výjev‘, jen jej vidí opačně, toto opačné vidění si uvědomuje a znovu vyhodnocuje, co to vlastně vidí. Pozorující subjekt může samozřejmě dospět i k názoru, že nevidí žádný rozdíl v tom, co a jak vidí, ale mnohem spíše zjistí, že vidí obraz zcela nový.

V úvodu knihy Schoentjes přehledně charakterizuje formy ironie stručným popisem jejich účelu, smyslu a použitých básnických figur.

	Discurso	Finalidad	Sentido	Figura
Ironía socrática	Dialéctica	buscar la verdad	otra cosa	Alegoría
Ironía de situación	Dramática	mostrar la vida	Desgracia	peripecia
Ironía verbal	retórica	intentar convencer	Contrario	antífrasis
Ironía romántica	Estética	mostrar el art(ificio)	Paradoja	parábasis

(Schoentjes 2003, str. 271)

Z tohoto rozdělení jasně vyplývá, že se romantická ironie, na rozdíl od svých předchůdkyň, nesnaží nikoho o ničem přesvědčit, napodobit svět či hledat pravdu. Ona pouze svým protikladným pojetím poukazuje na samotné umělecké zpracování, což ji předurčuje především právě pro pohyb v rámci estetického kontextu.

Abychom romantickou ironii pochopili lépe, můžeme se podívat blíže na její jednotlivé předchůdkyně (které nikdy však nepřestaly být zároveň i jejími součastnicemi). Sokratovská ironie, jak Schoentjes uvádí, je ironií hledající pravdu prostřednictvím dialogu. Účastníci dialogu nestojí ale na stejné úrovni, jeden je vždy mistrem (Sókratés), druhý žákem. Účelem není najít konečnou pravdu, ale znejistit žáka v jeho výpovědi. Tím se tato ironie přibližuje k rétorickému kontextu, protože jí nejde vlastně vůbec o samotný dialog s žákem, ale o přesvědčení publika, které jej sleduje (srv. Schoentjes 2003, str. 42).

Las inversiones y vueltas, características de la ironía del destino, desempeñan un papel central en la literatura de ficción. Enfrentando a un fluir particular de los hechos en el que lo que sucede está en flagrante contradicción con lo previsto o con lo que se considera el orden del mundo, el hombre experimenta siempre una sorpresa. (Schoentjes 2003, str. 47).

Všechny formy ironie, ať už se jedná o ironii dialektickou, dramatickou, rétorickou či estetickou, si berou za cíl vzbudit ve svých pozorovateli (posluchačích, divácích, čtenářích) dojem překvapení. Nezdá se, že by to byla pouze shoda náhod, neboť právě navození stavu

překvapení je často užíváno jako didaktický postup při učení se něčemu novému či k nastolení změny. A o to autorům užívajícím ironii jde v první řadě, jak ostatně vidno z výše popsaného.

Dramatická ironie vychází z faktu, že některá z postav si není vědoma přesně okolností, jež ji obklopují a dostává se tak do různých situací, které diváci a ostatní aktéři mohou považovat za směšné, ale někdy i tragické.

En la ironía dramática, un personaje no tiene conciencia de la situación en la que se encuentra, de manera que regula su comportamiento a partir de datos que los espectadores u otros personajes quizá saben que son falsos. Los que más interés tienen en estar en el secreto son excluidos de él: cuando sus esfuerzos, aun los más tenaces, resultan vanos, se les condena al fracaso por su inadecuación. (Schoentjes 2003, str. 53).

Jak vyplývá z citátu, čím více se postavy snaží, tím více jsou odkázány k nezdaru. A právě díky tomuto faktu lze ironii v žánru dramatu ještě stupňovat. Jedinou nutnou prerekvizitou pro ironii v dramatickém díle je tedy přítomnost utajených myšlenek, identit či činů některé z postav (o kterých jiná postava neví), které jsou pak pro ironii živnou půdou, a z níž může vyrůst dál. Zároveň Schoentjes dále v knize připomíná, že situační (dramatická) ironie vzniká ale pouze jen ve chvíli jejího pozorování třetí stranou. Neexistuje-li divák, není, kdo by ironickou situaci pozoroval, zachytil a jako ironickou ji poté interpretoval. (Srv. Schoentjes 2003, str. 57).

Slovesná ironie, která se pohybuje v kontextu rétoriky, si ze své podstaty pohrává především s formou promluvy, jež je naprosto účelově a vědomě užívána k zastření původní skutečné myšlenky, často předvedením jejího opačného významu. Jak vidno z tabulky uvedené výše, stylistická metoda, kterou nejvíce využívá, je právě antifráze. Slovesná ironie má tedy naprosto jiný účel než ironie romantická či situační, i přesto, že ji se situační spojuje nutnost existence již zmiňovaného utajovaného faktu.

Schoentjes dále uvádí i všeobecně platné pravdy o ironii jako takové. Zajímavý je mimo jiné následující citát:

La ironía expresa siempre un juicio crítico. (...) El irónico es un moralista que, al constatar que los hechos que se presentan a sus ojos no se corresponden con el mundo perfecto que guarda en su espíritu, designa las imperfecciones que él capta con términos que no se conforman bien con su ideal. (Schoentjes 2003, str. 75).

Takovéto pojetí slovesné ironie je velmi blízké přístupu ironie romantické, chcete-li schlegelovské, ve které je ukrytý vedle hlavního účelu estetického i účel kritický. Autor se staví k realitě kriticky, analyzuje ji a srovnává ji s ideálem, který v sobě ukrývá.

Odbočíme-li ke kořenům romantické ironie, musíme se krátce vrátit k Friedrichu Schlegelovi. Ten částečně rozpracoval koncept romantické ironie ve svých *Fragmentech* vydávaných v časopisech „Athenäum“ a „Lyceum“ kolem roku 1800. Vycházel přitom především z filosofického konceptu „vědosloví“ Johanna Gottlieba Fichteho, který se opíral

především o schopnosti individuální sebereflexe. Fichte rozpracoval teorii absolutního Já, jež se introspekci dostane až k tzv. Ne-Já. Já se dle něj má právě skrze Ne-Já pokusit osvobodit od pouhého pozorování okolí daného svým vlastním náhledem. Zjednodušeně řečeno ve chvíli, kdy si Já uvědomuje, že to, co pozoruje, je definováno jeho pozorováním; pozoruje již vlastně samo sebe, jak pozoruje a dostává se do prostoru Ne-Já. Nastává tak nekonečný proces introspekce pohybující se v kruhu, který tvoří svou podstatou ironii samu. (Viz: Fichte (1795) 2008). Kromě Schlegela tuto koncepci rozvíjel ve svém díle i německý romantik Novalis. Oba dva v ironii nacházeli absolutní vnitřní svobodu pro spisovatele, který si tak mohl náhle dovolit relativizovat vše, co do té doby bylo považováno za pevně dané a podmíněné.

Pozorování pozorování poskytuje spisovateli odstup od tématu, jež zpracovává a zároveň mu tím umožňuje přistoupit k němu objektivně. Romantičtí spisovatelé tak dokázali propojit intelektuální radost nad pozorováním těch nejniternějších subjektivních pocitů, ať už příjemných či nepříjemných, s jejich detailním popisem. Díky tomuto faktu dokázali popisovat své pocity i v období rozdrásaných citů, například po smrti milované bytosti či jiném rozchodu se svou láskou apod. Tímto se postupně proměnil reflexivní přístup v romantické poesii v přístup transcendentální: autor dokázal sám sebe oddělit nejen od tématu, které popisoval, ale přímo od samotného světa/ samotné přírody, a to nejen kvůli tomu, aby dokázal stvořit nový svět, ale aby jej zároveň mohl vědomě pozorovat a tím se od něj ještě více osvobodil.

Schlegelova teze absolutního propojení mysli připomíná rané romantické experimenty. Někteří romantici si pohrávali v jeho duchu s neobyčejnými poetickými formami, ve kterých se odrážela naivita nebo mysticismus, a také často využívali různě vystupňovaných psychických stavů, např. deprese, úžasu, nostalgie apod., které stavěli rytmicky proti sobě. Díky tomu se dokázali vzdálit a opět se k sobě navrátit, aby oba protichůdné city dokázali propojit. Ostatně sám Schlegel viděl v ironii spojení dvou přístupů, kreativního a reflexně kritického. Na první pohled je jasné, že Schlegelovo pojetí ironie se zcela vymyká pojetí antickému (rétorická figura) i modernímu (ironická relativizace podstaty věci). (Srv. Horyna 2004, str. 42-52).

Vraťme se ale opět ke knize Pierrea Schoentjese, ten se dále ve své knize vyjadřuje i ke španělskému filosofovi José Ortegovy y Gasset, jakožto k dalšímu kroku v definici vývoje ironie. Ortega y Gasset vychází z romantické ironie, která je součástí umění starého a prostřednictvím moderní ironie se dostává do umění nového. Posun k moderní ironii dle

Schoentjese představuje odklon od Schlegelovy transcendentální ironie, ve které se Já pohybuje v Ne-Já¹³ a vrací se zpět do Já.

La ironía de Schlegel casi no cuestionaba al artista; al contrario, éste asumía una responsabilidad igual o superior a la del filósofo, de suerte que el artista se tomaba en serio su tarea. Por el contrario, con la ironía tal como la concibe Ortega es el artista el que, antes que intentar organizar un caos original en un conjunto armonioso cuya existencia adivina, destruirá precisamente en el hombre sus aspiraciones al Absoluto. (Schoentjes 2003, str. 113).

Koncepce moderní ironie se objevuje u Ortegy y Gaseta v jeho díle *Deshumanización del arte* z roku 1925. Jedná se tedy již o filosofický přístup vzniklý ve 20. století a Ortegov kritický náhled na člověka jako skutečného tvůrce je proto naprosto opodstatněný. Spisovatelé přestali být bráni automaticky za bohy a jejich vnitřní svět přestal být základnou, od které se odvíjí vše ostatní. Ortega tuto dříve neotřesitelnou základnu použil k tomu, aby ji rozbil a tím otevřel cestu morálce odpovídající stavu chaosu, morálce ironie. (Srv. Schoentjes 2003, str. 112-113).

Schoentjes se snaží ve své knize pokrýt i způsob interpretace ironie, který je především závislý na již několikrát zmíněném publiku, respektive osobě, která si ironickou situaci uvědomí a vyloží. Vzhledem k tomu, že interpretace je zcela subjektivní záležitostí, vyvstává zde zároveň i nebezpečí mylného výkladu. Orální původ ironie je výzvou pro posluchače, který si smysl vyřčeného nemusí správně spojit se záměrem mluvčího. Toto pomýlení může vzniknout neznalostí mluvčího obecně, stejně tak jako neznalostí situačního kontextu. Tím pak vzniká takzvaný komunikační šum (srv. Schoentjes 2003, str. 131-133).

Zajímavá je i kapitola věnující se znakům ironie v psaném textu. Ironie v orálním pojetí je často patrná pro posluchače změnou intonace, psaný text tímto prostředkem ale nedisponuje. Dokonce, jak vtipně Schoentjes poznamenává, pro ironii nebyl zatím vymyšlen ani žádný smajlík, který by v pár jednoduchých tazích naznačil a usnadnil tak čtenářům správné pochopení významu. Nejčastějšími interpunkčními znaky doprovázejícími ironické výroky jsou otazník, vykřičník a výpusťka (trojtečka). Co se obsahu týká, „ironicky podezřelá“ bývají slova přílišné chvály, obdivu, dušování se pravdou, přemrštěný výskyt idiomů a neustávající opakování stejných témat či básnických figur. Některé z básnických figur jsou s ironií dokonce svázané od svého počátku, jedná se např. o litotes (dvojitý zápor: není si nepodobný), hyperbolu (zveličení: znám ho snad sto let) a oxymorón (protimluv: černé mléko). Ovšem spíše než o romantickou ironii jde v tomto případě o rétorickou. (Srv. Schoentjes 2003, str. 138-150).

¹³ Vysvětlení pojmu Ne-Já viz několik odstavců v této kapitole výše.

Eugene Del Vecchio se v kritickém pojednání k tématu přítomnosti Schlegelovské ironie v Bécquerových dílech zabývá jak teorií, tak analýzou poetického i prozaického Bécquerova díla. Teoretickou část, výše již podrobněji rozpracovanou z jiných zdrojů, přelétáme pouze uvedením citátu z první části článku: „The concept of irony operant in the works I will examine illustrates Schlegel's notion of its function, which is to attempt to structure the chaos perceived by the imagination.“ (Del Vecchio 1989, str. 220). Tato teze se může zdát poněkud sporná, pakliže Del Vecchio nemyslí ‚pokusem o nalezení struktury v chaosu‘, Schlegelův požadavek distancování básníka od sebe sama. Doplníme-li ovšem tento citát ještě o větu následující o něco dále, dostaneme se opět ke Schlegelově pojetí blíže: „This concept also includes man's self-conscious awareness of the dichotomy between subject and object, grounded by Schlegel in man's historical situation.“ (Del Vecchio 1989, str. 220-1).

Del Vecchio ve své stati zmiňuje, podobně jako Schneider, Bécquerův vývoj přístupu k psaní ovlivněný příchodem do Madridu v roce 1854. Do kontrastu tak dává Bécquerovu básnickou a prozaickou tvorbu, přičemž znatelně inklinuje k zdůrazňování významu té prozaické. Stopy ironie ovšem Del Vecchio nachází v obou. Z *Rimas* komentuje nejprve Bécquerův ‚úvod‘ *Introducción Sinfónica* a k tomu cituje celkem čtyři *Rimas*: 11.(I), 42.(III.)¹⁴, 62. (V) a 74. (LXXVI).

V *Introducción Sinfónica* posuzuje jako ironické: souboj básnickovy inspirace s materiálním jazykem, do kterého se inspirace musí skrze básníka vtělit: „Pero ¡ay!, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que solo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos.“ (Bécquer 2009, str. 48). V básni označené I, v *Libro de Gorriones* jako 11, je velmi podobný ironický rozpor jako v samotném úvodu:

**Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,**
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

**Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde mezquino idioma,**
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar, que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera al oído cantártelo a solas. (Bécquer 2009, str. 51-52).

¹⁴ Del Vecchio tuto báseň mylně označuje římským číslem IV.; římské číslice odpovídají *Rimas* sestavených v pořadí Bécquerovými přáteli po jeho smrti. Arabské číslice označují *Rimas* v pořadí dle *Libro de Gorriones*.

Věčný boj spisovatele odrážející nedokonalý systém jazyka, který nedokáže přesně vyjádřit básníkův pocit. V básni (či sloce¹⁵) III označené v *Libro de Gorriónes* jako 42 se objevuje námět rozpolcenosti inspirace a rozumu. Vzhledem k délce básně (na Bécquera velmi nezvyklých 19 strof) zde postačí za účelem kontrastu uvést pouze metafory, kterými Bécquer inspiraci a poté rozum v básni označil. Inspiraci vykresluje jako *sacudimiento extraño, murmullo (...) en el alma, deformes siluetas (...) a través de un tul, colores (...) en el aire, ideas sin palabras, palabras sin sentido, memorias y deseos, accesos de alegría, actividad nerviosa, locura, embriaguez divina*. Naproti tomu rozum tu vystupuje v následujících metaforách: *gigante voz que el caos ordena en el cerebro, brillante rienda de oro, hilo de luz, sol que las nubes rompe, inteligente mano, armonioso ritmo, cincel que el bloque muerde, atmósfera, raudal a oasis*. Zdá se tedy, že inspirace je haněna za svou neukázněnost a rozum vychvalován za svou pořádkumilovnost. Bécquer tento souboj inspirace a rozumu zakončuje následující strofou, ve které se dospívá k nutně ironickému spojení:

Con ambas siempre en lucha,
y de ambas vencedor,
tan sólo al genio es dado
a un yugo atar las dos. (Bécquer 2009, str. 56).

Dle názoru Del Vecchia tkví hlavní problém v tom, že Bécquer viděl v jazyce jako prostředku překážku k vyjádření inspirace: „Language, being a rational construct, cannot possibly articulate the infinite world of poetry, which, (...) has as its foundation chaos.“ (Del Vecchio 1989, str. 224). Tento problém je ovšem každodenním problémem všech básníků na celém světě a jeho překonávání je všeobecně označováno jako ‚umění‘. Je naprosto přirozené, že Bécquer tento problém tedy cítil jako palčivý, na druhou stranu lze říci, že s ním úspěšně bojoval, neboť jeho básně vynikají (podobně jako Heinovy) stručností lexika a přitom precizností nepravoplanového výrazu. To jsem se však odklonila od tématu ironie v básni, které vyjadřuje právě propojení těchto dvou fenoménů (inspirace a rozumu), jež jeden bez druhého ztrácí pro básníka smysl.

Další rima, jež Del Vecchio komentuje je *Rima V*, v *Libro de Gorriónes* označena číslem 62 a vyjadřuje podobné téma jako rima předchozí. Opět jde o propojování chaosu a řádu. I tato báseň je poměrně dlouhá, celkem 76 veršů v 19 strofách, a tudíž zde jako ukázkou odcitujeme jen poslední tři strofy, stejně jako Del Vecchio:

Yo soy sobre el abismo
el puente que atraviesa,
yo soy la ignota escala

¹⁵ Využijeme-li českého překladu *Rimas* Miloslava Uličného.

que el cielo une a la tierra.

Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea.

Yo en fin soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta. (Bécquer 2006, str. 61-62).

Subjektivní Ich, které můžeme brát jako básníkovu ducha či fantasmii, se zde označuje přímo za spojovatele propasti myšlenek s materiálním světem (písmeny). Subjekt básně (duch, fantasie) označuje básníka (na konci ve formě objektu) jako nádobou, ve které se uskutečňuje konečný mix inspirace a formy. Ironické je tady tedy nejen spojení myšlenky a textu, ale dokonce i zřetelná distance básníka od básnického subjektu a posun k označení se za objekt.

Poslední rima, kterou Del Vecchio uvádí jako ironickou je *Rima LXXVI* označovaná v *Libro de Gorriones* č. 74. Z ní uvádí Del Vecchio část předposlední strofy: „Cansado del combate / en que luchando vivo.“ (Del Vecchio 1989, str. 225). A komentuje ji jako Bécquerovo postesknutí si nad věčným bojem se slovem: „The abyss “entre el mundo de la forma y el mundo de la idea” is bridged by an *ironic* awareness of the limitations of the word, a notion he epitomizes in *Rima LXXVI* when he laments his life-long struggle with the word.” Proti tomuto, jakkoliv v tomto kontextu logickému vyznění však stojí kontext samotné básně, z níž Del Vecchio tyto dva verše vytrhl. V básni je popisována hrobka v byzantském chrámu, na které spočívá socha ženy. Subjekt básně se přiznává k tomu, že soše závidí, neboť pro ni chvílka znamená mnoho staletí, a zatouží po věčném životě (na věčnosti). Právě na základě tohoto si poté povzdechne, jak je sám unavený ze souboje se životem. Ironie je tu za jisté taktéž přítomna, v protikladu života a smrti, ovšem ne v již zmíněné problematice souboje inspirace se slovem (jazykem).

V části článku věnované prozaické tvorbě Bécquera se Del Vecchio zabývá bližším komentářem k ironii v legendách *El rayo de luna* a *La corza blanca*; z jiných děl zmiňuje především *Historia de los templos de España* (1857) a druhou *Carta literaria a una mujer* (1861). Dílo *Historia de los templos de España* (především úvod k němu) označuje Del Vecchio jako první důkaz Bécquerova zlomu v nazírání na svět (život), který se pak ještě více odrazil v letech 1860 až 1864 při psaní *Leyendas*: „By the time he began writing his *Leyendas* (...) his world picture had changed considerably, and he became aware of the vast abyss that separates form and idea, matter and spirit, phenomenon and noumenon, individual and society.“ (Del Vecchio 1989, str. 221).

Dle názoru Del Vecchia se ironie objevuje prakticky ve všech legendách, které Bécquer napsal, a které mají jako téma hledání (pátrání po něčem). Nejjednoznačněji je toto téma vykresleno právě v *El rayo de luna* (Měsíční paprsek) a *La corza blanca* (Bílá srna). V případě prvního jmenovaného příběhu (legendy), využil Bécquer literární figury, jež je již po celá staletí (Del Vecchio ji datuje od dob Cervantesových, viz str. 223)¹⁶ považována za ironickou, a to vstupu postavy spisovatele do příběhu. Vzniká tak příběh umocněný „na druhou“, neboť postava spisovatele jakoby sama za sebe komentuje probíhající děj, přičemž se tato komentující postava ale nesmí zaměňovat se spisovatelem samotným, který vždy stojí vně svého díla. Hlavní postava Manrique, který se zamiluje do měsíčního paprsku, a při rozpoznání svého omylu se (z hlediska světa) zblázní, komentuje implicitní spisovatel uvnitř příběhu jako toho, komu se navrátil rozum. „This ironic ending, where the hero and narrator represent two aspects of the same personality, illustrates the Schlegelian concept of irony based on self-imposed artistic limitations.“ (Del Vecchio 1989, str. 222).

Role spisovatele není v Bécquerových *Leyendas* žádnou zvláštností. Ba naopak, tuto figuru si velmi oblíbil jako prostředníka v úvodu většiny legend, aby navodil dojem pravdivosti existence zdroje, ze kterého údajně čerpal. „In Bécquer, almost every Leyenda begins with a short introduction where the narrator tells us a story he purportedly hears from another narrator.“ (Del Vecchio 1989, str. 223). Tento úkol implicitního spisovatele, přesvědčit čtenáře o věrohodnosti příběhu, je de facto další po staletí ověřenou a využívanou figurou spojenou s ironickou nadsázkou maskující ve skutečnosti spisovatelův odstup. „The result is that on the one hand he offers his own creation, on the other hand he mocks it, thus maintaining the perfect balance of the romantic ironist.“ (Del Vecchio 1989, str. 223).

Na závěr svého článku Del Vecchio shrnuje úlohu ironie v Bécquerových dílech, která prozkoumal, těmito slovy:

Irony in the works examined, then, is to be understood as an agency which not so much destroys the creative imagination, but rather stands in an intermediate position between enthusiasm and skepticism, an attitude which precisely characterizes the Bécquerian poetic persona. (Del Vecchio 1989, str. 225)

Ironii tedy vidí jako prostředníka mezi radostí z inspirace a znechucením z nedostatečných jazykových prostředků, kterými by inspiraci bylo možné přesně vyjádřit. Vycházím-li z teorie, kterou jsem měla k dispozici k tomuto tématu načíst, včetně několika relevantních fragmentů Schlegela či Fichteho *Vědosloví*, nezbývá mi než tento závěr označit za poněkud povrchní a nepřesně popisující skutečnou roli ironie, totiž schopnost

¹⁶ Nelze souhlasit s Del Vecchiem v tom, že tuto metodu implicitního spisovatele, spisovatele jako role uvnitř příběhu, zavedl teprve Cervantes. Podobnou techniku můžeme najít už ve 12. století například v předělvkách Artušovských románů do němčiny u Hartmanna von Aue (ovšem ani ten nejspíš nebyl prvním, kdo podobnou figuru použil).

romantického spisovatele vystoupit z neuvědomělého procesu tvorby a umění dokázat sám sebe při tvorbě opakovaně pozorovat.

4 Heinrich Heine

Heinrich Heine se narodil v Düsseldorfu dne 13. prosince 1797 v židovské rodině obchodníka s textilem, Samsona Heineho a Betty rozené Geldernové. Na popud matky dostal dobré vzdělání, aby měl otevřenou cestu k lepší společenské úrovni: 1807-1814 navštěvoval lyceum v Düsseldorfu; 1816-1818 byl v učení obchodníkem u strýce Salomona Heineho v Hamburgu; 1818-1825 absolvoval právnická studia v Bonnu a Göttingenu, zakončená doktorátem.

Během učení u svého (úspěšného a finančně velmi dobře zabezpečeného) strýce Salomona (, jenž Heinricha finančně po zbytek života podporoval) v Hamburgu se Heine nešťastně zamiloval do své sestřenice Amalie. Amalie ovšem lásku neopětovala, což v něm zažehlo potřebu psaní básní. (Podobně jako u Bécquera jeho vztah k Julii Espínové).

Během studií práv se věnoval i literatuře, historii a prozkoumávání místního folklóru. Kriticky například zhodnotil přínos romantických autorů ve článku *Die Romantik*. V Bonnu i v Göttingenu byl aktivním členem studentských spolků tzv. Burschenschaften či Landsmannschaften, které byly tehdy známé pro horké hlavy svých členů a časté duely. K vůli jednomu takovému duelu byl dokonce na jeden semestr z univerzity vyloučen. V rámci studia strávil Heine nějakou dobu v Berlíně, kde docházel na přednášky Georga Wilhelma Friedricha Hegela, jehož dialektika ho velmi zaujala. A také se seznámil s Mosesem Moserem, což u něj probudilo zájem o židovství a filosofii vůbec. Z tohoto popudu vznikla povídka *Der Rabbi von Bacharach*, která měla být původně velkým židovským románem. Heine však brzy sebekriticky vyhodnotil, že nemá pro prozaická vyprávění talent a vrátil se zpět k psaní ve verších. (Srv. Berendsohn 1970, str. 5).

První literární úspěchy zažil Heinrich ještě na univerzitě. V roce 1822 vydal svazek básní *Gedichte*, a o rok později *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*. Vedle těchto souborných vydání publikoval své lyrické básně a prózu v časopisech. Jeho tvorba měla nejen kladný čtenářský, ale i kritický ohlas: v Heinových básních je cítit srdce i duše, a z jejich spojení pak vyvěrá vnitřní příběh. (Srv. Dudda 1972, str. 20). V těchto mladických básních se nechal inspirovat, věrně romantické tradici, často pohádkovými bytostmi (vodními víly, bazilišky, upíry, strašidly apod.) ze starých ság a lidových písní. Frekventovaným motivem objevujícím se v jeho tehdejších básních, byla láska mrtvého k živému.

V roce 1823 se Heine pokouší i o dramatický žánr a vznikají tragédie *Almansor* a *William Ratcliff*. *Almansor* je ještě téhož roku uveden v divadle v Brunšviku, ale publikem je vypískán. Po tomto veřejném neúspěchu v oblasti dramatu přestává Heine experimentovat

s žánry a nadále se už výhradně drží poesie. (Prozaický jazyk využívá pouze v rámci teoretických prací a kritických esejů).

V roce 1824 podnikl cestu do pohorí Harz v Durynsku, během níž napsal pojednání *Die Harzreise*, a tím vytvořil novou literární formu tzv. „Reisebild“, obrázek z cesty, v níž vedle popisu přírody a místních legend, realisticky popisuje např. život horníků a místních obyvatel vůbec. V témže roce Heine krátce navštěvuje i Johanna Wolfganga Goethea, s jehož díly se intenzivně seznámil již během roku 1823, a jež velmi obdivuje, byť se cítí být jeho literárním kontrastem. (Srv. Dudda 1972, str. 25 a Berendsohn 1970, str. 78-79). Nic bližšího o této návštěvě není bohužel známo.¹⁷

V roce 1823 znovu ale také navštěvuje rodinu svého strýce v Hamburgu a připomíná si svou starou lásku k Amalii. I nyní se vášnivě zamilovává, tentokrát ovšem do Amaliiny mladší sestry Therese. Ani tato láska není pravděpodobně opětována, ale ani se už nijak intenzivně v Heinově tvorbě neodráží. Po promoci totiž spíše než milostné básně následovaly další „obrázky z cest“. Kvůli svému křehkému a nestálému zdravotnímu stavu odjíždí Heine na nějakou dobu k Severnímu moři. Na východofríském ostrově Norderney vznikají v letech 1825 a 1826 básně cyklu *Die Nordsee*. V nich se vyznává z lásky k moři, ale nejen k němu. Sbírka básní *Die Nordsee* se stává pro Heinricha přelomem, kterým se tak dokázal vymanit z dlouhé etapy soužení se láskou. Prostřednictvím (až patetického) obdivu k moři začal objevovat nové motivy:

Das bedeutendste ist die antike Welt, aus der bis zu dieser Gedichtgruppe nur ganz vereinzelte Elemente gestreift wurden, z.B. die Horen in L. (Lieder) 2, die Jungfrau Europa und Eris mit dem Streit erzeugenden goldenen Apfel in L. (Lieder) 6, die Wellenschaumgeborene in Ly. (Lyrischem Intermezzo) 17, Atlas in H. (Heimkehr) 24, Amor als blinder Passagier in H. (Heimkehr) 69. Heine hält sich nach romantischer Tradition weit mehr an die Motive aus der Bibel und der christlichen Überlieferung, aus mittelalterlichem Minnesang, greift zum spanischen Gewand oder nimmt Motive aus dem Bereiche des Volkslieds auf. Nun aber wendet er sich vor allem dem Griechentum zu, wozu ihn wahrscheinlich die Lektüre Goethes angeregt hat. (Berendsohn 1970, str. 92-93).¹⁸

V roce 1827 vydává Heinrich Heine svazek básní napsaných mezi lety 1817 a 1825, *Buch der Lieder*. ten obsahuje přírodní a milostnou lyriku. Hlavními tématy jsou láska a nepřátelskost okolního světa. Básně mají často ironické zabarvení a vynikají vysokou hudebností jazyka. Dnes jde sice o jednu z jeho nejpopulárnějších sbírek, ovšem v době svého vydání zájem o ni příliš velký nebyl. Rozebrána byla až po několika letech.

¹⁷ Vztah Goetha k Heinovi a jeho tvorbě lze však částečně vyspekulovat z jeho teoretické stati *Ein Wort für junge Dichter* uveřejněné poprvé ve *Werke, Ausgabe letzter Hand*, Stuttgart:Cotta, 1833. „(...)Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts wert, und wenn ihr noch soviel Geschick und Talent dabei aufopfert.“ (<http://www.zeno.org/nid/20004856244>) Goethe připomíná mladým básníkům, že není jejich povinností plýtvat talentem pouze na nešťastnou lásku. Byť Goethe Heine přímo nejmenuje, je velmi pravděpodobné, že narážkou na u Heina neustále se opakující promarněnou lásku, myslí právě jeho.

¹⁸ Tj. díky četbě Goetha a romantické tradici začíná pracovat více s motivy z Bible, antiky (dle středověkých trubadúrů), ale také z lidových písní. Je to patrné právě v básních o moři, které tak nějak antickou tematiku (narážky na Bohy) v sobě díky své divokosti, nepředvídatelnosti a v té době minimální probádanosti (mořského světa) evokují.

1828 vychází druhý svazek jeho *Reisebilder*. Heine, který se v nich (i v předchozím svazku) kriticky vyjadřuje k současnému stavu německy mluvící společnosti, odchází ze strachu z pronásledování na nějakou dobu do Anglie. Tam pokračuje v kritickém porovnávání stavu obou společností a nachází vedle silných stránek žití v anglické společnosti i její stránky slabé. Na rozdíl od předešlé *Buch der Lieder* měly *Reisebilder* poměrně rychlý úspěch a velmi dobře se prodávaly hned od počátku. Ještě téhož roku se Heine usazuje v bavorském Mnichově v redakci liberálního měsíčníku „*Neue allgemeine politische Annalen*“. Ke konci léta se vydává na cestu přes Tirolsko, Miláno, Ženevu do lázeňského italského města Luccy. Kde dle svých slov stráví nejkrásnější čas svého života. Z této cesty vzniknou další obrázky cest pod názvem *Italienische Reisebilder*.

Po francouzské Červencové revoluci v roce 1830 se Heine vzhledem k nepřátelským poměrům ve vlasti rozhodl k emigraci do Francie (1831). Francie mu byla již delší dobu sympatická: vedle dobrého jídla a vyhlášení svobody, rovnosti a bratrství mezi lidmi, byl Heine prakticky od mládí nadšeným obdivovatelem Napoleona, který dle jeho slov přinesl do Porýní vládu rozumu, a dokázal vymanit občany s pruské feudální nadvlády. Jak později (1848) Heine napsal ve své „závěti“, *Testament*, svým osobním úkolem, který si předsevzal, bylo přiblížit Francouzům Němce a Němcům Francouze a na místo předsudků dosadit přátelství mezi těmito dvěma národy. S vlastní udržoval styky prostřednictvím svých (značně revolučně orientovaných) článků v „*Allgemeine Zeitung*“. To se však nelíbilo kancléři Metternichovi, jenž proti tomuto tvrdě vystoupil. Heine proto své články nadále vydával již jen knižně pod titulem *Französische Zustände*. Ve člancích především ostře kritizuje obě absolutistické velmoci: Prusko a Rakousko, které sice přislíbily vydání ústavy, ale které nakonec v květnu 1832 naopak veškeré demokratické tendence ještě radikálněji potlačily.

Heine se stal v Paříži díky francouzským překladům svých článků a esejí o německé literatuře a filosofii brzy velmi známý. Podílel se na kulturním a společenském životě města a udržoval přátelské vztahy s význačnými představiteli vědy, literatury a umění. Tehdy vedle něho v Paříži žili např. George Sandová, Frédéric Chopin, Victor Hugo, manželé Marxovi a mnoho jiných.

Svůj cíl spřátelení obou milovaných kultur podpořil snahou přiblížit francouzským čtenářům německy psanou romantickou literaturu; nejdříve vydáváním esejů v časopisech a poté souhrnným svazkem nazvaným *Die romantische Schule* (1836). Ani v těchto esejích však nešetřil kritikou a ironií. Heine vyzdvihuje prvky a směry romantické epochy, na kterých bylo možné stavět dál. Také ve svých esejích vyřazuje z romantismu některé autory, kteří jsou označováni (podobně jako ve Španělsku Bécquer) pouze za autory romantismu, za všechny

jmenujme např. E.T.A. Hoffmanna, jenž se podle něj svým drsným, realistickým pohledem naprosto vymykal romantickým myšlenkám bratrů Schlegelových či Novalisově poesii. (srv. Dudda 1972, str. 47) Ze všech podnětů romantismu byl Heinovi nejbližší a nejsympatičtější nově objevený vztah kultivované literatury k lidové poesii, ať už ve formě lidové písně, pohádky či pověsti (např. Clemens Bretano a Achim von Arnim *Des Knaben Wunderhorn*). Tím se nechal ve své tvorbě naprosto unést a inspirovat. Podobně jako Bécquer.

Další zákaz literární činnosti či její potlačování se dotklo Heina ke konci roku 1835, kdy německý parlament zakročil proti hnutí Mladé Německo (Junges Deutschland) a jejich aktivnímu vystupování v sociálních otázkách.

Někdy kolem roku 1833 se šestatřicetiletý Heine seznámil s osmnáctiletou Francouzskou Augustine Crescence Miratovou, která přišla do Paříže čtyři roky předtím, aby si vydělávala na živobytí jako služka a prodavačka bot. Augustine pocházela z vesnice a byla prakticky vzděláním nedotčená. Heine, se kterým začala žít zhruba v roce 1834, se jí toto pokusil zprostředkovat zpětně. Naučil ji číst, psát a umožnil ji dovzdělat se na dívčích školách. Svatba proběhla až o 7 let později (v roce 1841) v katolickém kostele v Paříži (Heine konvertoval ke křesťanství, resp. k protestantům, kvůli vidině lepších pracovních příležitostí již v roce 1825). Heinrich Heine nikdy Augustine neoslovoval jejím skutečným jménem, nýbrž jménem Mathilde. Byla údajně velmi krásná, spontánní, ale přes všechny dodatečné pokusy o její dovzdělání, zůstala intelektuálně dosti zaostalá. Což také mnoho z Heinových přátel nedokázalo překonat. Heine si však svůj vztah s „Mathildou“ dokázal ubránit, a dokonce svého života ji velmi miloval. Manželství zůstalo bez potomků.

V roce 1840 s nástupem revolučních hnutí v německých zemích se trochu uvolnila situace a Heine mohl znovu začít přispívat jako korespondent do „Allgemeine Zeitung“.

Pravděpodobně při pobytu v lázních Cauterets v Pyrenejích vzniká 1841 také Heinův velmi satirický epos *Atta Troll* o tančícím medvědovi. V dalších postavách eposu se mohlo poznat mnoho tehdejších významných literárních osobností. V roce 1843 se epos poprvé objevuje na pokračování v občasníku „Zeitung für die elegante Welt“ a v roce 1846 potom vychází knižně.

Vedle novin „Allgemeine Zeitung“ přispíval Heine svými články například i do německo-francouzských ročenek a do radikálně demokratického časopisu „Vorwärts“, vydávaných Karlem Marxem, s jehož rodinou se v Paříži přátelsky sblížil. Příklad jedné

z politických lyrických básní je báseň *Die schlesischen Weber*¹⁹, která je kritikou německé společnosti, její nepřátelskosti, lenosti, ale i kritikou náboženství.

V roce 1843 se Heine vydává po dvanácti letech navštívit svou matku a vyřídit si obchodní záležitosti se svým nakladatelem Campem do Hamburgu. Z této návštěvy vznikl jeho další satirický veršovaný epos *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Heine se v něm dle vyjádřil k soudobému stavu německé společnosti, což mělo rozbouřit pruské vody.

Jako přívrženec a pozorovatel revolučních hnutí se Heine (přestože ho soužila nemoc) v roce 1848 zúčastnil únorové revoluce v Paříži a březnové na německy mluvícím území. Výsledky revoluce bohužel nepřinesly očekávanou svobodu, spravedlnost ani rozum, z čehož byl Heine hluboce zklamán. Toto zklamání se odrazilo v básních vydaných v roce 1851 pod názvem *Romanzero*.

Heinova nemoc, o které se dodnes (stejně jako v případě Bécquera) spekuluje, byla-li to syfilis (jak se sám domníval) nebo něco odlišného, například otrava²⁰ olovem, ho začala trápit již někdy kolem roku 1843, kdy začal mít problémy s výpadky zraku a s dvojitým viděním. Tyto náznaky lze vyčíst z jeho osobních dopisů bratrovi domů i svým přátelům. Stav se zhoršil právě v revolučním roce 1848, kdy ho nemoc postupně ochromila natolik, že nebyl sám již schopen vyjít ani z domu. K tomu všemu prý trpěl velkými bolestmi. (srv. Dudda 1972, str. 76) Heinrich Heine zemřel dne 17. února 1856 a byl pochován na pařížském hřbitově ve čtvrti Montmartre.

4.1 Tvorba Heinricha Heina

Heinovu tvorbu se snažili literární vědci vidět jako odraz jeho života. On sám se však vůči tomuto jednání ještě za života ohradil, neboť tvrdil, že jeho vnější zkušenost se zcela odlišuje od zkušenosti vnitřní; tedy od té, která mu je skutečnou inspirací k práci. K neutuchajícímu zájmu o srovnávání těchto dvou světů dochází především díky preciznímu (byť básnickým způsobem zkomprimovanému) popisu skutečného (reálného) světa kolem; a to ať už se jedná o popisy okolí či gesta a mimiku jednotlivých básnických subjektů a objektů. (Srv. Berendsohn 1970, str. 14 a 64-67).

S výjimkou Goetha byly jeho hlavními vzory romantičtí básníci. Nechal se především inspirovat romantickou subjektivitou, romantickou ironií. Byl ovlivněn humanismem konce 18. století, který tvořil elipsu v náhledu na člověka jako individua a zároveň jako součásti celé společnosti kolem, jež ho formuje, a jíž zároveň formuje on sám svým bytím. Velký vliv na

¹⁹ text k dispozici např. http://de.wikisource.org/wiki/Die_schlesischen_Weber

²⁰ I v tomto krutém konci lze najít určitou paralelu s životem Bécquera, který též dlouhou dobu zápasil s nemocí a dodnes se přesně neví s jakou.

Heina měla lidová slovesnost a především nespoutaná fantasie. „Der eigentliche Gehalt im *Buch der Lieder* ist nicht in erster Linie Wirklichkeit und will es nicht sein, sondern *Phantastik*. Unter romantischem Einfluß sieht Heine seine Aufgabe als Poet darin, seine Phantasie ungehemmt spielen zu lassen (...).“ (Berendsohn 1970, str. 33).

Jako nevyčerpatelný zdroj sloužily romantické fantasii sny. I ty Heine s oblibou ve svých básních využíval. Část *Buch der Lieder* dokonce na sny odkazuje přímo svým názvem *Traumbilder*. Sny Heine využíval k tomu, aby mohl bez vysvětlování a obhajování rozvádět často kritické filosofické myšlenky týkající se bytí člověka ve společnosti a jeho niterného světa, který existuje někdy v kontrastu k rozumově přijatelné skutečnosti. Příkladem pro střet snu a reality může být báseň č. 41 z *Lyrisches Intermezzo*:

Mir träumte von einem Königskind,
Mit nassen, blassen Wangen ;
Wir saßen unter der grünen Lind',
Und hielten uns liebumfangen.

„Ich will nicht deines Vaters Thron,
Und nicht sein Zepter von Golde,
Ich will nicht seine demantene Kron',
Ich will dich selber, du Holde.“

„Das kann nicht sein“, sprach sie zu mir,
„Ich liege ja im Grabe,
Und nur des Nachts komm ich zu dir,
Weil ich so lieb dich habe.“²¹ (Heine 1973, str. 88).

Součástí romantického fantastična je i určitá symbolika a nadpřirozené bytosti, které ani Heine ve svých básních neopomíná. V *Lyrisches Intermezzo* báseň 63 např. zmiňuje ‚uralte Nacht‘ (prapůvodní noc) jako symbol smrti. V básních ze sbírky *Heimkehr* vystupují mrtví, aby varovali živé před budoucími zlými skutky či špatnými kroky (např. č. 28, č. 57) apod. (Srv. Berendson 1970, str. 35-36).

Fantasii, přírodu, nekonečný vesmír, vše Heine podřizuje pocitům Ich subjektu, podobně jako všichni romantici a přesto jinak, s mnohem větší svobodou a odvahou. Toto je patrné především v jeho metaforách, které se týkají milovaných osob, a jež vycházejí z okolní přírody (ptáci, stromy, květiny apod.). Jako ukázkou můžeme uvést např. třetí strofu básně č. 8 ze sbírky *Heimkehr*:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.²² (Heine 1973, str. 108)

²¹ Stručně shrnuto, v první strofě sděluje Ich-subjekt, že se mu zdálo o královském dítěti, se kterým se laskal. Ve druhé básnické Ich mluví (nejspíš) k zmíněné dívce, a ujišťuje ji, že nechce žádné statky jejího otce, pouze ji. Ve třetí strofě mu dívka odpovídá, že to není možné, že je přece mrtvá, ale protože ho tak moc miluje, tak k němu může přijít aspoň v noci.

Někdy Heine přírodu nepoužívá jako romantický zrcadlový odraz pocitů básnického subjektu, nýbrž jako jejich kontrast. Takovým příkladem je dle Berendsohna báseň z *Lyrishes Intermezzo* č. 31, ve které se na pozadí veselého jara pohybuje žalostné básnické Ich, které by raději zemřelo:

Die Welt ist so schön und der Himmel so blau,
Und die Lüfte, die wehen so lind und so lau,
Und die Blumen winken auf blühender Au,
Und funkeln und glitzern im Morgentau,
Und die Menschen jubeln, wohin ich schau, -
Und doch möcht ich im Grabe liegen,
Und mich an mein totes Liebchen schmiegen. (Heine 1973, str. 84)

Přes krásný svět, modrou oblohu, příjemný větřík, kvetoucí květiny, třpytící se rosu a všude se radující lidi chce básnické Ich raději ležet v hrobě a tisknout se stejně jako ve výše uvedené básni č. 41 (ze stejné sbírky) ke své milované.

Přírodní jevy Heine občas i přímo personifikuje, jak je tomu např. ve sbírce *Die Nordsee*, v níž v básni č. 14 „leží nad mořem na bříše rozplácly severní vítr, který sténá tlumeným hlasem a pěnivým vlnám, dětem moře, vypráví úžasné příběhy a norské pověsti“.

Častým tématem je pro Heina (stejně jako pro Bécquera) nenaplněná láska, která mu byla spouštěcím mechanismem k psaní básní, jak ostatně bylo již zmíněno v předcházející životopisné části. V mnoha básních se tedy můžeme setkat s motivy touhy, smutku, pláče, smrti, polibky, či s hořkým probuzením ze snu apod. V rámci určitého lyrického děje se motivy nezřídka (a jakoby v peripetii) stupňují, např. smutek, radost, extáze, zklamání. Např. báseň z *Lyrishes Intermezzo* č. 4:

Wenn ich in deine Augen seh,
So schwindet all mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn an deine Brust,
Kommst über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich. (Heine 1973, str. 73).

Téma nešťastné lásky, které je hlavní osou pro Heinovu *Buch der Lieder* však není důvodem, proč by se měl vzdát svého milovaného humoru a ironie, jehož rozsah byl skutečně velký, jak Berendsohn dodává: „(...) [Heinův humor] reicht vom bald makabren, bald leichten oder gar billigen Scherz über die scharfe Satire und Ironie bis zur heitersten Selbstverspottung und zum übermütigen Humor.“ (Berendsohn 1970, str. 53). Široká škála Heinova humoru tedy sahala od nejjemnějších humorných narážek až po satiru a ostrou ironii. Jako příklad Heinovy oblíbené ironie v milostné básni si uveďme báseň ze sbírky *Heimkehr* č. 62:

²² Básnické Ich přirovnává své srdce k moři, neboť i v něm je příliv a odliv a dokonce se v něm najdou i perly.

Du hast Diamanten und Perlen
Hast alles, was Menschen Begehr,
Und hast die schönsten Augen –
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Auf deine schönen Augen
Hab ich ein ganzes Heer
Von ewigen Liedern gedichtet –
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Mit deinen schönen Augen
Hast du mich gequält so sehr,
Und hast mich zu Grunde gerichtet –
Mein Liebchen, was willst du mehr? (Heine 1973, str. 133).

Básnické Ich se ptá dívky, co chce víc, když má přece drahé kameny, nechybí jí nic, po čem člověk by člověk toužil, sbírku básní, které ji složil na ty nejkrásnější oči, jež ho naprosto zničily.

V rámci sbírky *Heimkehr* začíná Heine také mnohem více využívat realistických popisů okolí a osob k vyvolání určité nálady či dramatické situace. Dalo by se namítnout, že při realistickém popisu není prostor pro fantasmii, tu však Heine umně využívá k tomu, aby skrze ní vybral konkrétní detaily, na kterých pak báseň vystaví. Příkladem k tomuto je báseň z *Heimkehr* č. 5 začínající popisem bouřlivé noci a pokračující poté v setnici u slepé babičky a dětí nějakého myslivce, z nichž je jedno rozzuřené a druhé plačící. Byť (případně právě protože) nevíme, co se přesně stalo, báseň má silný dramatický náboj, protože je v ní velmi realisticky popsána reakce různých lidských typů na jednu stejnou, nejspíše velmi špatnou zprávu:

Die Nacht ist feucht und stürmisch,
Der Himmel ist sternenleer;
Im Wald unter rauschenden Bäumen,
Wandle ich schweigend einher.

Es flimmert fern ein Lichtchen
Aus dem einsamen Jägerhaus;
Es soll mich nicht hin verlocken,
Dort sieht es verdrießlich aus.

Die blinde Großmutter sitzt ja
Im ledernen Lehnstuhl dort,
Unheimlich und starr, wie ein Steinbild,
Und spricht kein einziges Wort.

Fluchend geht auf und nieder
Des Försters rotköpfiger Sohn,
Und wirft an die Wand die Büchse,
Und lacht vor Wut und Hohn.

Die schöne Spinnerin weinet,
Und feuchtet mit Tränen den Flachs;
Wimmernd zu ihren Füßen
Schmiegt sich des Vaters Dachs. (Heine 1973, str. 105)

Zajímavá je i proměna perspektiv, nejprve se prochází Ich subjekt nočním lesem za bouřky a když zahlédne myslivnu, láká ho k sobě, ale nechce se tam moc dlouho zdržovat, protože se mu zdá, že je tam nějak ponuro; další strofy následující pak jsou ve třetích osobách, a popisují pozorování dění uvnitř domu. Kontrast tedy není pouze na úrovni osob, nýbrž i místa (venek, vnitřek).

Poté, co se Heinovi podařilo díky ozdravné kúře u Severního moře (1825, 1826) osvobodit se na myšlenkové úrovni od tématu nešťastné lásky, otevřely se mu zcela nové obzory. Začal sahát k řeckým, biblickým, orientálním či španělským mýtům a postavám, inspiroval se středověkou tradicí trubadúrů a již několikrát zmíněnou lidovou poesií. Více k inspiraci španělskými motivy v další kapitole o Heinovu vztahu ke Španělsku.

4.2 Vztah Heinricha Heina ke Španělsku

Jistě není bez zajímavosti, že Heinrich Heine se nechal v části svého díla inspirovat španělskou historií; především střetem maurské, židovské a křesťanské kultury na území Španělska. Berit Balzerová ve svém článku, který se této problematice věnuje, zdůrazňuje důležitost a zajímavost maursko-křesťanského konfliktu jakožto určité paralely s Heinovým životním osudem Žida konvertovaného ke křesťanství. Heine napsal celkem osm balad a jedno drama inspirovaných španělskou minulostí.²³ Balzerová uvádí, že texty jsou rozděleny do jistých tematických trilogií, neboť tři z nich jsou inspirovány maursko-křesťanským konfliktem, další tři konfliktem židovsko-křesťanským a poslední tři pak vycházejí z několika epizod již z čistě křesťanské doby.

O Španělském království nebylo za Heinova života na německy mluvícím území příliš mnoho konkrétního povědomí. Heine tedy čerpal informace k Zlatému věku Španělska, jež velmi obdivoval, především z dostupných mezinárodních zdrojů ve francouzštině a od svého souseda v Göttingenu, historika Wilhelma Havemanna.

Několika španělským literárním pokladům se však podařilo proniknout na německé území v překladech Herdera či bratří Schlegelů již ve století osmnáctém. A tak i s nimi se měl Heine možnost seznámit. Kromě Cervantesova Dona Quijota to byla i například španělská lidová poesie, především španělské romance. Herder se v jednom ze svých děl²⁴ vyjádřil velmi obdivně k formě španělské romance: tvrdil, že ona je tím nejpůvodnějším tvarem, z něhož čerpají romance ostatních světových literatur. Španělské romance představovaly pro

²³ Drama: *Almansor* (1822); balady: *Die Romanze vom Rodrigo*, *Donna Clara*, *Almansor*, *Der Mohrenkönig*, *Spanische Atriden*, *Vitzliputzli*, *Jahuda-ben-Halevy*. Posmrtně byl v roce 1869 vydán ještě fragment básně „Bimini“, odehrávající se na území Latinské Ameriky. (Balzer 2000, 215).

²⁴ viz Balzer 2000, str. 216.

své překladatele do němčiny však kromě literárního obohacení i značné překladatelské oříšky, neboť typická španělská asonance na konci veršů je v němčině jen těžko dosažitelná (a často tak v překladu „raději“ opomíjená). Heine se i přes tento fakt snažil ve svých raných dílech *Donna Clara* (1823) a *Almansor* (1825) využít asonanci jako signálu připomínajícího právě typickou španělskou básnickou formu.²⁵, byť později od této nápodoby upustil ve prospěch svého vlastního melodického verše s rýmy.

Faktem ale zůstává, že v německé literatuře se romance formálně neodlišují od balad. Jejich odlišení je spíše věcí atmosféry, kterou vyvolávají: severské balady jsou melancholičtější, často s nadpřirozenými motivy; romance naopak živější, smyslnější a objevuje se v nich více přímé akce.²⁶ I přes toto obsahové rozdělení Heine u některých svých děl ve formě balad užívá označení romance.

Balzerová tvrdí, že Heine svým jedinečným stylem plným ironických narážek dokázal přeměnit typická romantická témata a prostředí v něco zcela nadčasového. Ironie mu sloužila jako filtr k oddělení pravých citů od falešných a tím, že se mu povedlo zachytit síť dřímajících mezikulturních vztahů mnohem dříve než jeho vrstevníkům.²⁷

His hedonistic treatment of topics, bound to be considered “exotic,” “frivolous,” or even “outrageous” by German nineteenth-century criticism, thus allowed him to give new impulses to a politically and socially stagnant literary world. (Balzer 2000, str. 217).

Heine velmi rád provokoval a pobytem v Paříži nasál francouzský duch i do svých děl. Co se týká jeho pozdějších překladů do španělštiny, právě tady najdeme počátek rozkolu mezi Heinovým původním dílem a jeho španělskou interpretací. Španělsko se ve své podstatě dlouho bránilo odlehčenému francouzskému duchu a netradičním aspektům ve zpracování určitých témat a překlady do španělštiny tudíž dost často takováto místa v Heinově poezii potlačovaly a to tou nejjednodušší možnou cestou: „závadné“ narážky jednoduše nebyly přeloženy. Tím právě ale došlo k jistému zkreslení v recepci Heinova díla na španělském území.

Heine se nechal inspirovat pro svá tematicky španělská díla nejen německými, anglickými či francouzskými spisovateli (Clemensem Bretanem, Friedrichem Justinem Bertuchem, Franzem von Dombayem, Georgem Gordonem Byronem, Louisem de Chénierem atd.), ale i perskými milostnými básněmi v německém překladu od Nizami Gandžavího.²⁸

²⁵ viz Balzer 2000, str. 216.

²⁶ viz Balzer 2000, str. 217. // Ve skutečnosti dochází během romantismu k takovémuto rozlišení nejen v německé literatuře u Heina, ale i v literatuře české, zvláště ve sbírce Balady a romance od Jana Nerudy, na což upozorňuje ve Slovníku literární teorie Zdena Kovářová v hesle Romance: „(...) Příznačné pro Nerudu je i kladení titulu *romance* k básním, jejichž obsah se blíží spíše k baladě, a naopak.“ (Vlašín 1977, 327).

²⁷ srv. Balzer 2000, str. 217.

²⁸ viz Balzer, 2000, str. 218

Balzerová zmiňuje především tragedii *Almansor* z roku 1821, ze které se do dnešní doby v celosvětové paměti lidstva dochoval proslavený citát, (především díky druhé světové válce): „Wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.“²⁹ („Tam, kde se pálí knihy, posléze se upalují lidé.“)

Heine neuměl španělsky, ovšem jeho znalost latiny a francouzštiny mu částečně otevíraly cestu k porozumění textům v kastilštině psaných. Dokonce prý chtěl Španělsko několikrát osobně navštívit, ale vždy mu to zhatily nějaké mimořádné události (nemoc, vynucená cesta jiným směrem). Před rokem 1837 napsal Heine kritickou předmluvu k anonymnímu překladu Cervantesovy knihy *Don Quixote*, ve které se vyznal k lásce k tomuto dílu a identifikoval se s hlavním hrdinou, jenž je schopen snášet posměch i fyzickou bolest, aby se přiblížil ke svému snu. Jediný rozdíl mezi Quijotem a Heinem byl ten, že na místo snu o Dulcinee snil Heine sen o svobodě. Svoboda je důležitým motivem ve všech jeho dílech. Balzerová tím vysvětluje i to, proč se Heine nepřidal k žádné doktríně panující v tehdejší společnosti:

This idea stretches much further than the freedom of creed for a specific religious minority. In his writings Heine fights for the freedom of any individual from moral, social, and political restrictions and cultural conventions. This is also why he rejects all doctrines or ascetic sectarianism, shies away from any kind of chauvinistic nationalism, and is skeptical toward all maximalistic claims. (Balzer 2000, str. 220).

Heine byl často pro své názory na moderní politiku (demokracie místo monarchie) a náboženství (židovské, křesťanské) považován za rouhače. Ve svých pozdějších dílech z let kolem roku 1850 (*Der Mohrenkönig*, *Spanische Atriden*, *Hebräische Melodien*) na příklad znovu obdivuje tolerantní přístup španělských králů v 11. století vůči židům a muslimům. Náboženská svoboda znamenala pro Heina především krok ke svobodě jedince.

Heine byl sice ve Španělsku obdivován jako autor poetické *Buch der Lieder* (Knihy písní) v překladu Eulogia Florentina Sanze, ovšem zároveň zůstal naprosto opomíjen jako velký ironik. Udo Rukser, který se zabýval Heinovou recepcí u španělsko-amerických autorů, tvrdí, že Heinův styl nikdy ani nemohl být adekvátně přeložen do kastilštiny, neboť španělská poesie byla tehdy zvyklá na mnohem pompéznější styl vyjádření souvisejícím s určitou fosilizací jazyka na španělském území.³⁰ (Více ke konkrétní znalosti Heinova díla Bécquerem v životopisné části věnované Gustavu Adolfovi.)

Hanna Geldrichová popisuje vliv básní Heinricha Heina na modernisty v Latinské Americe, ti četli jeho básně jak ve francouzských překladech Gérarda de Nerval (Poèmes et

²⁹ V tragedii *Almansor* šlo o pálení islámské literatury ze sedmi století nazpět, kterou nařídil toledský arcibiskup. viz Balzer 2000, str. 218

³⁰ srv. Udo Rukser: Heine in der hispanischen Welt. V: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte. Sv. 30 (1956). Str. 487.

légendes, 1855), tak i v kastilských od Jaimeho Clarka (1872), Josého J. Herrery (1883), Teodora Llorenta (1885), Péreze Bonalda (1885) a Francisca Selléna (1875). Existuje tak prý dohledatelný a vzájemně propojený vliv Heinových motivů, rytmu a jazyka na díla Rubéna Daría, Manuela Gutiérreza Nájery, José Asunción Silvy, Amada Nerva i José Martího. Šlo prý především o vliv raných Heinových básní z jeho sbírky *Intermezzo*. I zde je však vliv okleštěn o tabuizované ironické narážky.

The Heine fever broke out in Spain between the age of Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) and the modernismo wave. Eulogio Florentino Sanz first translated fifteen *Lieder* in 1857, in the magazine *El Museo Universal*, making Heine almost instantly popular. Bécquer could not read him in the original but was assisted by his friend Augusto Ferrán, who had studied in Germany. (Balzer 2000, str. 223).

Nejen Bécquer se nechal inspirovat ve Španělsku vyššími básněmi, další velkou propagátorkou a částečně imitátorkou Heinova díla byla i Rosalía de Castro (1837-1885) a Ramón de Campoamor (1817-1901). Ne všichni ve Španělsku zůstali slepí vůči ironické ambivalenci Heinových děl. Marcelino Menéndez Pelayo napsal například v předmluvě k překladu Heinových básní od José J. Herrera (*Poemas y fantasías*) v roce 1883, že Heine je bez své ironie pouze polovičním Heinem.³¹

Dalším důvodem ztracených ironických point Heinricha Heina ve španělských překladech mohlo být (dle Balzerové) též nenalezení adekvátních výrazů za zdrobněliny a za hrubé výrazivo, které jsou v jeho básních všudypřítomné. Jiným důvodem pak může být i přílišné pošpanělštění překladu: Heine měl totiž v oblibě používat cizí slova, která ale v rámci překladu (jejich přeložením) zanikla a ztratila tak na svém původním dvojsečném významu.

Heinovými největšími kritiky byli ve Španělsku Julián Sanz del Río a Juan Valera (1824-1905), kteří ho pro jeho ironii otevřeně odmítali. Balzerová dále tvrdí, že dokonce ani Heineho nejnadšenější přívrženci jako Bécquer či Emilia Pardo Bazánová se nesrovnali s jeho romantickým pocitem rozčarování a blížili se spíše Madame de Staël (1766-1817) či Jenskému kruhu kolem bratrů Schlegelových. Emilia Pardo Bazánová viděla Heinův vliv na španělskou literaturu především v jeho něžnosti, umělecké stručnosti a rytmicke, která podle ní byla ve Španělsku do té doby přítomna pouze v tradičních *coplas* a epigramech.³²

Teprve španělští a latinsko-američtí modernisté otevřeli vrátka k Heinově ironii. Pío Baroja (*1872-†1956) přirovnává k Heinovi Mariana José Larra; u obou vyzdvihoval ostrý vtip a kongeniální přístup k satíře, který podle něj vznikl jen díky tomu, že se oba dva pohybovali na okraji společnosti.³³ Baroja, který se zabýval ironií už u Aristofana, neshledal,

³¹ srv. předmluva Marcelina Menéndeze y Pelaya k *Poemas y fantasías*. Př. J. Herrero. Madrid: 1909.

³² srv. Emilia Pardo Bazán: *Fortuna española de Heine*. In: *Revista de España*. Vol. 110. 1886. S. 484.

³³ viz Pío Baroja: *La caverna del humorismo*. Madrid: Caro Raggio, 1986. S. 77-78, 259.

že by (ironie) u Heina a Larra měla mít něco společného s humorem. To, co mu naopak připomínala nejvíce, byla zášť vůči společnosti.

Existuje například komparační práce na téma Heine a Larra od Agnes Aregger, která porovnávala vybrané části díla obou spisovatelů a dospěla k závěru, že to, co mají společné, je především jejich přístup k tvorbě. Oba se shodli na tom, že jejich největší zbraní je psané slovo, kterým se snažili osvobodit od svazující morálky, náboženství a politické situace.³⁴

It is a well-known fact today that the Heine-Bécquer issue, promoted among others by Pardo Bazán, distorted a true reception of Heine in Spain. Spanish romantic poetry tended to rhetorical pathos and avoided prosaic issues and expressions. (Balzer 2000, str. 227).

Jednostranná propagace Heinova díla ve Španělsku skutečně mohla vést k neporozumění jeho ironicky laděných myšlenek. Chybí též kritické zhodnocení Heinova zpracování španělsko-maurského tématu, kterým se snažil vzdát hold španělské historii.

Jistou nadějí ve změně přístupu k Heinrichu Heinovi vidí Balzerová v jednom z nejúspěšnějších kastilských spisovatelů současnosti, Arturovi Pérezovi-Reverte, členu Královské španělské akademie RAE, jenž do svých děl často vkládá citace z Heineových *Reisebilder*. Je možné, že tímto krokem třeba dojde k znovuprobuzení zájmu o Heinovo dílo na španělském území.

Odhlédneme-li od tématu ironie v Heinových dílech, zdá se, že dle výše popsaného se pohybujeme trochu v bludném kruhu inspirace, neboť Heine, jak jsme viděli, se nechal (mimo jiné) inspirovat tradičními španělskými romancemi a jeho básnická tvorba, jež se později objevila v překladech ve Španělsku, ovlivnila svou melodičností pro změnu španělské spisovatele. Na tomto místě by se snad hodilo odcitovat konec barokního aforismu 198 z *Oráculo manual y arte de prudencia* od Baltasara Graciána, který tuto situaci postihuje zcela dokonale: „Nunca bien venerará la estatua en el ara el que la conoció tronco en el huerto.“³⁵ Jak je vidět, lidé na celém světě mají tendenci podceňovat či nevšímat si zcela svého okolí a jsou raději mnohem přístupnější k vlivům „z dálky“.

³⁴ srv. Balzer 2000, str. 226

³⁵ Text zdigitalizovaný např. na web str.: <http://www.gutenscape.com/documentos/0ec1f55b-6e11-4af9-a8ac-0fd6b92abe28.pdf>

5 Gustavo Adolfo Bécquer

Existuje mnoho napsaného o životě Gustava Adolfa Bécquera. (Míněno především v kastilštině.) První zpracované životopisy se snažily přiživovat veřejně přijatelné dekorum tehdejší doby, které mělo navíc (komerčně) romanticky korespondovat s Bécquerovou tvorbou. Stejně tak jako se ale časem vyvíjí vše kolem nás, mění se s vývojem společnosti i literární věda, která tak skrze nové úhly pohledu a nové přístupy dokáže rozkrývat další dimenze v již zpracovaném. Díky neustávající popularitě Bécquerovy tvorby, zůstává pro své čtenáře zajímavý i Bécquer sám. Proto není překvapením, že se o Bécquerův život neustále zajímají i literární vědci. Jedním z nich, který se Bécquerovou tvorbou i životem v současnosti zabývá, je i titulární profesor fakulty současné španělské literatury na Univerzitě ve Valencii, Pedro Jesús de la Peña. V roce 2008 vydal knihu *Mito y realidad de Gustavo Adolf Bécquer: Las Rimas*, obsahující i „odmytizovaný“ Bécquerův životopis, jenž se snaží z romantické představy o Bécquerovi vytvořit znovu člověka z masa a kostí. Dovolím si proto sáhnout přímo k tomuto nejaktuálnějšímu životopisu s občasným přihlédnutím k dalším sekundárním informačním pramenům.

De la Peña ve své útlé knize zvolil dva přístupy popisu života G. A. Bécquera. V části věnované čistému demytizování jeho osoby zvolil vyprávěcí styl, v chronologické, navazující části použil strukturovanější popis. V rámci zachování chronologické přehlednosti a zároveň udržení jistého literárního ducha této práce využijeme proto jakýsi zlatý řez mezi těmito dvěma přístupy.

1836 Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida se narodil 17. února 1836 v Seville v ulici Ancha de San Lorenzo č.p. 9 v rodině José Domíngueze a Joaquiny Bastida jako páté z celkem osmi dětí³⁶. Z matčiny i otcovy strany se jednalo o rodinu po několik generací nazpět zcela španělskou, ovšem další pátrání v rodokmenu odhalilo, že jeden z předků otce, který přišel do Andalusie v 16. století, se jmenoval Miguel Becker a byl původem z Flander. Tudíž v rodě Bécquerů skutečně původně kolovala z části germánská krev. Příjmení Becker bylo postupně hispanizováno do tvaru Bécquer a časem skrze různé sňatky z některých rodinných větví zcela vymizelo. Gustavo Adolfo, který dostal svá první dvě křestní jména jako vzpomínku na germánské předky, začal později jména Bécquer používat jako svého uměleckého jména, po vzoru svého staršího bratra Valeriana, otce Josého i strýce Joaquína (všichni tři kostumbrističtí malíři), kteří jej též používali jako pseudonymu.

³⁶ 8 dětí: Eduardo, Estanislao, Jorge, Valeriano, Gustavo Adolfo, Ricardo, Alfredo, José. (srv. Peña 2008, str. 27)

1841, 1842, 1846 Gustavo Adolfo ztratil ve svých 5 letech otce. Rodina s osmi polovičními sirotky zůstala téměř bez prostředků a matce Joaquíně vypomáhali majetnější příbuzní, aby umožnili dětem získat vzdělání. V roce 1846 nastoupil Gustavo Adolfo na námořní školu San Telmo, neboť se chtěl stát majitelem lodě. Na škole se seznámil s Narcisem Campillem, jedním ze svých nejlepších přátel, se kterým se přátelili po zbytek života.

1847, 1848 V den jedenáctých narozenin Gustava Adolfa umírá jeho matka Joaquina. Všech osm sourozenců se tak náhle stalo úplnými sirotky. Děti doslova posbírala jejich teta María Bastida a rozvezla je po příbuzných. Gustavo Adolfo na nějaký čas zakotvil v rodině své kmotry, Manuely Monnehay, původem Francouzky.

Manuela Monnehay vedla v Seville krámkem s bižuterií a parfémů. Traduje se, že ve svém domě měla rozsáhlou knihovnu, která obsahovala vedle španělských mnoho francouzských autorů. Tímto způsobem se měl právě mladý Gustavo Adolfo blíže seznámit s domácí i zahraniční romantickou literaturou: D'Arlincourtem, Dumasem, Victorem Hugem, Chateaubriandem, Hoffmannem, Byronem, Esproncedou, Larrou či vévodou de Rivas.

Gustavo Adolfo prožívá v těchto letech i první lásku, a to k Julii Cabrera, do jejíž sestry byl zamilován jeho starší bratr Estanislao. „Señorita Lenona“, jak Julii nazval ve své první milostné básni *Oda a la señorita Lenona* (1850), však brzy na to opustila Sevillu, a jejich láska tedy nikdy nedošla naplnění.

1849, 1850-52 Ve třinácti letech publikoval několik básní v sevillském časopise „El Regalo de Andalucía“. A pokoušel se pokračovat v otcových šlépějích studiem malířství v dílně svého strýce Joaquína Domíngueze Bécquera, též známého kostumbristického malíře. Strýc objevil a podporoval talent Gustavova staršího bratra Valeriana, jemu samotnému ovšem v dráze malíře nakonec pokračovat nedoporučoval. Gustavo Adolfo se tedy upnul více k literatuře.

1854-1860 Gustavo Adolfo se svými přáteli, Narcisem Campillem a Juliem Nombelou, odchází do Madridu hledat své štěstí v literárním světě. Ve městě ale řádí cholera a Campillo se po čase vrací do Sevilly pokračovat v kariéře na katedře literatury. Bécquer s Nombelou zůstávají v Madridu. Gustavovy nastávají ty nejtvrdší roky života: bez peněz, bez stálého místa. V této době se ale Gustavo Adolfo seznamuje s dramatikem Luísem Garcíá Lunou, se kterým posléze napíše společně několik komedií a zarzuel pod uměleckým jménem „Adolfo Garcíá“.

Poměrně záhy po příchodu do Madridu došly Gustavovi peníze, které dostal od strýce Joaquína jako počáteční vklad do života v hlavním městě. Dlouhou dobu se nemohl nikde uchytit natrvalo. Nárazově psal životopisy poslanců pro vydavatele Gabriela Hugelmana, a vydal dokonce pár svých básní, *Anacreóntica* a *Oda a Quintana*, v různých časopisech a periodikách: „La España Musical y Literaria“, „Álbum de Señoritas“, „Correo de la Moda“. Na nějakou dobu pak pracovně zakotvil v „El Periódico“, kde dostával dvacet duros měsíčně (oproti slíbeným čtyřiceti). Což mu nejspíše stačilo jen tak tak na zaplacení nájmu a skromného proviantu.

Premiéry komedií, které psal dohromady s Garcíu Lunou, v letech 1856 – 1860 (např. *La novia y el Pantalón*, *La venta encantada* (zarzuela), *Las Distracciones*, *Tal para cual* (zarzuela), *La cruz del valle* (muzikál)), jsou sice kritikou přijímané s posměchem, ale diváci se při nich dobře bavili a hojně je navštěvovali. A toto Bécquer oceňoval více než dobré kritiky. Jako by se pro něj tehdy po dvou letech v Madridu začalo blýskat na lepší časy.

Přítel Ramón Rodríguez Correa dohodil Gustavovi místo na ministerstvu v la Dirección Nacional de Bienes Nacionales a Bécquer se mohl poprvé přestěhovat z hostince do nájemního bytu v ulici Visitación č.p. 8. Correa i Bécquer jsou ale brzy sesazení a kolotoč nejistoty tak začíná znovu. Gustavo Adolfo odjíždí nakonec do Toleda a začne pracovat na svém projektu *Historia de los Templos de España*.³⁷ Podaří se mu dokončit a vydat svazek o Toledu, ale v další práci na projektu z nedostatku prostředků a sebejistoty na poli historickém nepokračuje.

Někdy v roce 1858 potkal v ulici de la Justa mladou Julii Espínovou, do které se bezhlavě zamiluje.

Vio a Julia Espín en un paseo por Madrid por la calle de la Justa, frente al callejón del Perro, cuando ella y su hermana Josefina estaban asomadas al balcón de su casa, e inmediatamente sintió una atracción por ella que le hizo interesarse por quién era y cómo podría conocerla. Julia Espín Pérez era hija del músico y director de la Orquesta Real don Joaquín Espín Guillén y de doña Josefa Pérez Colbrand, sobrina de Isabela Colbrand, la esposa del compositor Rossini. (...) Por su (de Bécquer) amistad con Antonio Reparaz, que era músico y conocía a los Espín, Bécquer pudo acudir a las reuniones de artistas que se celebraban en casa de don Joaquín. (de la Peña 2008, str. 23)

Láska nebyla ze strany Julie strany opětována, čímž Gustavo velmi trpěl. Bolest je však ornou půdou kreativity a fantasie a proto v této době začal přímo chrlit své *rimas*, z nichž některé jí věnoval. „(...) Julia Espín no sintió ninguna especial atracción hacia

³⁷ De la Peña popisuje i Bécquerovu až vlasteneckou motivaci k sepsání tohoto díla *Historia de los Templos de España*:

(...) (su) propósito era cantar nuestra extraordinaria aportación artística al mundo cristiano a través de iglesias y catedrales. (...) Hay en él (en Bécquer) una voluntad de incidir en una filosofía, en una visión del mundo que nos enseña a situarnos ante los hechos y nos educa ante la memoria, las dudas y la oscuridad de nuestras iluminaciones o inspiraciones íntimas. (de la Peña 2008, str. 65)

Bécquer y se limitó a recoger los poemas y regalos con los que el poeta le obsequió con una absoluta indiferencia.“ (de la Peña 2008, str. 23). V časopise „La Crónica“ mu vychází ve stejném roce (1858) legenda *El Caudillo de las Manos Rojas* a v časopise „El Nene“ pak i prvně jedna z jeho *rimas* (známá pod označením XIII).

Přes výbuch kreativity se Bécquer nepřestal duševně trápit. Přátelé ho chtěli rozptýlit a brali jej s sebou často na „oficiální“ večírky i do vykřičených domů. Při jedné návštěvě k rozveselení ducha se prý nakazilo (vedle již nemocné duše) i Gustavovo tělo. Choroba začala vysokými horečkami v květnu 1858, které se táhly až do podzimu. Někdy v roce 1859 sice začal navštěvovat ordinaci doktora Francisca Estebana, specialisty na venerická onemocnění, který mu pomohl příznaky nemoci alespoň na nějakou dobu potlačit, nemoci se však už nikdy úplně nezbavil. De la Peña tuto fázi Bécquerova života dokresluje jednou z jeho básní (slok) č. 55, která byla z původních vydání *Rimas* kvůli svému obsahu vynechávána:

Una mujer me ha envenenado el alma,
Otra mujer me ha envenenado el cuerpo;
Ninguna de las dos vino a buscarme,
Yo de ninguna de las dos me quejo.

Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
Si mañana, rodando, este veneno
Envenena a su vez ¿por qué acusarme?
Puedo dar más de lo que a mí me dieron?
(Bécquer 2009, str. 151)

Autobiograficky laděné verše, které poměrně otevřeně hodnotí syfilitický stav svého tvůrce, odrážejí i jeho vyčerpání a jakousi hořkou zakyslost dosavadním vývojem života. Na druhou, jak se říká, vše špatné je k něčemu dobré, právě Estebanově v ordinaci se Gustavo seznamuje se svou budoucí ženou, dcerou lékaře, Castou Estebanovou³⁸.

Kromě uzavření manželství je v této etapě Bécquerova života důležitou událostí i navázání ještě jednoho důvěrného, tentokrát ale přátelského vztahu, se spisovatelem a překladatelem z němčiny Augustem Ferránem y Forniésem, který pro Bécquera znamenal mnoho, jak po lidské, tak i po profesní, spisovatelské, stránce. Více k tomu dále v podkapitole o Bécquerově znalosti Heinových básní.

1861-1868 V náruči Casty a sňatkem s ní (19. května 1861) se Gustavo Adolfo snažil zaplašit smutek po Julii Espínové. Dobrovolnost tohoto činu zůstává ovšem na úrovni otázky (láska či tlak přátel). Dalším pokusem o zapomenutí na Julii a vypsání se z milostného

³⁸ Není úplně jasné za jakých okolností a kde se Gustavo s Castou potkal. Buď ji potkal skrze své návštěvy u jejího otce v ordinaci, anebo se naopak nejprve seznámil s ní a až poté s jejím otcem: Casta totiž sloužila v domě č. 19 v ulici del Baño, kam se Gustavo právě v roce 1858 nastěhoval.

kouzla byly i jeho *Cartas literarias a una mujer*. Ovšem stejně jako léčba Gustavova těla doktorem Franciscem Estebanem, ani jeho vlastní pokusy o léčbu své duše nebyly zcela funkční. Manželství bylo sice naplněno, Gustavovi se s Castou narodily dvě zdravé děti (1862 Gregorio Gustavo; 1865 Jorge), ale nebylo šťastné. Casta nějakou dobu trpěla Gustavovy zálety, ale nakonec se manželovi rozhodla pomstít poměrem se svým bývalým snoubencem, Hilariónem Borobiou, zvaným El Rubio, se kterým zplodila v roce 1868 třetího syna, Emilia Eusebia. Gustavo Adolfo odešel s dětmi od Casty bydlet s bratrem Valerianem a jeho dětmi.³⁹

Co se Bécquerovy kariéry týká, i ta v těchto letech procházela poměrně bouřlivým vývojem, který odrážel politickou situaci doby. V roce 1861, kdy se oženil, získal zaměstnání na plný úvazek v časopise „El Contemporáneo“ s 12.000 reálů ročně, což mu umožní solidně zabezpečit svou novou rodinu. V roce 1864 ho jmenoval ministr vnitra Luis González Bravo jako literárního cenzora, s dvojnásobným platem než v časopise, 24.000 reály. Poté, co vládu umírněných Ramóna Maríi Narváeze, znovu vystřídala progresistická vláda generála O'Donella, odešel Bécquer řídit časopis „El Museo Universal“, ve kterém se poprvé začal vyjadřovat k politice. Později spolu s Valerianem přispívali pod pseudonymem „Sem“ i do časopisu „Gil Blas“ věnujícímu se politické satíře. V roce 1866 se politická situace opět obrátila a Gustavo se vrátil na místo literárního cenzora. Změna postavení Bécquerovi ovšem opět nastává po dvou letech, v revolučním roce 1868, kdy odchází na čas s ministrem Gonzálezem Bravem do pařížského exilu, ze kterého se ale brzy vrací. Vzhledem k již zmíněnému rozchodu s manželkou se spolu s Valerianem a svými (celkem 4) dětmi se usazují v Toledu.

Daří se mu i na poli divadelním (např. tučný finanční výtěžek za premiéru nové zarzuely) a taktéž literárním (publikuje několik legend v „El Contemporáneo“). Dalším postupem v kariéře je ředitelské místo v „La Gaceta Literaria“. Nové divadelní hry (*El Nuevo Fígaro*, *Clara de Rosemberg*) začíná psát s Rodríguezem Correou pod pseudonymem Adolfo Rodríguez. V roce 1867 dokončuje *El Libro de los Gorrones*, ke kterému přislíbil napsat úvodní slova ministr vnitra González Bravo; manuskript ovšem záhy zmizel ze světa při revoluci v roce 1868.

Bécquerův zdravotní stav vyžadoval už dva roky po svatbě s Castou znovu intenzivnější léčbu, resp. odpočinek a tak se společně s bratrem Valerianem, kterého v té době opustila jeho irská žena Winnefred Cohan, uchylují do kláštera Veruela, aby se oba alespoň psychicky zotavili. Valeriano zde během pobytu vytváří velkou část svých rytin a Gustavo

³⁹ Velmi subjektivní verze Julie Bécquer, dcery Valeriana, neteře Gustava Adolfa, kterou zachytil Alejo Hernández, líčí Castu Esteban jako vypočítavou ženu, která svého muže pouze využívala a nebyla prý hodna jeho lásky, jakožto lásky skromného a pokorného člověka. (viz Hernández 1946, str. 80-83).

napíše devět rozsáhlých dopisů známých jako *Cartas desde mi celda*⁴⁰. Další ‚dovolenou‘ na zotavení si vybírá v roce 1866, kdy pracuje jako literární cenzor, září-listopad stráví ve Fiteru v Navaře a v Bilbao v Baskicku.

1869-1871 Po revoluci se bratrům Bécquerovým nedaří finančně příliš dobře. Gustavo je donucen v zájmu obživy rodiny politicky zesměšňovat své bývalé mecenáše (Gonzáleze Brava i královnu Isabelu II)⁴¹ a zároveň se snaží po paměti napsat své *Rimas*, které měly být vydány na popud Gonzáleze Brava, ale padly za oběť revoluci v předcházejícím roce. Co se politické orientace týká, Bécquer se původně počítal k umírněným liberálům:

Pertenecía en todo caso a los conocidos como „moderados liberales“ que luego dieron pie a la existencia del Partido Conservador. Pero esa vinculación tampoco fue en él el resultado de un compromiso ideológico, sino sobre todo al sentimiento de lealtad y afecto hacia sus dos principales valedores, el político Luís González Bravo y el general Narváez. (de la Peña 2008, str. 42)

V prosinci 1869 se začíná ale znovu blýskat na lepší časy a v roce 1870 je Gustavo jmenován literárním a Valeriano uměleckým ředitelem časopisu „La Ilustración de Madrid“: 12. ledna 1870 vychází první číslo. Oba se stěhují do vilky v madridské čtvrti Salamanca a neúnavně pracují na dalších vydáních.

V září však náhle umírá na akutní hepatitidu Valeriano. Gustavo jeho smrt velmi těžce nese. Na pomoc s dětmi a jako povzbuzení se k němu vrací Casta. Přestěhují se do bytu v ulici Claudio Coello č. 7. V prosinci se Gustavo nachladí v autobuse a nastuzení přejde v zápal plic, který se zkomplikuje jeho jaterními problémy. Chce zůstat diskrétním gentlemanem a za přítomnosti svého přítele Augusta Ferrána stihne ještě spálit svou milostnou korespondenci. 22. prosince umírá. Do své smrti se mu tedy nepovedlo publikovat jedinou knihu.

V roce 1871 Gustavovi Adolfovi vychází první vydání *Las Obras*, za přispění jeho přátel ze Sevilly a s prologem Rodrígueza Correy.

⁴⁰ V devíti dopisech adresovaných přátelům se Gustavo vyjadřuje k nové formě cestování vlakem, k časopisu *El Contemporáneo*, který mu byl v Madridu vším, k místní přírodě, architektuře, obyvatelstvu a jeho pověrám: nechybí tu historie, obecná i dva konkrétní příběhy, týkající se čarodějnic a příhoda pro poutníky o založení kláštera Veruela.

⁴¹ Např.: v časopise *Gil Blas* s podtitulem: *Los Borbones en pelota* lze najít dle nejen slov de la Peñi až pornografický obsah využitý k vynucenému zesměšnění bývalých mecenášů bratrů Bécquerů bratry Bécquerovými. Vedle generála Narváeze, Luise Gonzáleze Brava je cílem ataků hlavně samotná sesazená královna Isabela II.:

„(...) al referirse a la Reina Isabel II en un acto de fornicación la define como “*sentada está en su poltrona/ con chulo, cetro y corona*” y hay entre los dibujos actos de sodomía, orgía y bestialismo que denuncian la inmoralidad de la corte isabelina y en los que aparecen no sólo políticos y personajes habituales, sino incluso sacerdotes (al padre Claret) y monjas (Sor Patrocinio).“ (de la Peña 2008, str. 55)

Ukázky zmíněných sarkastických (pornografických) komiksových obrázků jsou volně přístupné a dohledatelné ve vyhledávači google.

5.1 Tvorba Gustava Adolfa Bécquera a jeho znalost Heinových *Lieder*

Jakým způsobem se Gustavo Adolfo Bécquer seznámil s díly Heinricha Heineho, seznámil-li se s nimi vůbec? Jako jedno z možných vysvětlení, jež nabízel výše uvedený životopis, byl Gustavův přístup k rozsáhlé knihovně své kmotry, původem Francouzsky, v níž bylo možné najít mnoho francouzských autorů a překladů do francouzštiny. Nebyl to však jistě jediný zdroj. Mnohé prozradí Bécquerova spisovatelská dráha sama.

Jediná existující kniha spojující Bécquera s Heinem již přímo ve svém titulu, (jíž jsem v rámci svých rešerší objevila) a citovala již v úvodu, je kniha s názvem *Bécquer y Heine*⁴², napsal ji velký obdivovatel tvorby Heinricha Heina a Gustava Adolfa Bécquera, Alejo Hernández Estévez (*1889-†1972). Alejo byl vystudovaný právník, ale během svého života se nějakou dobu živil i jako publicista, básník a překladatel z němčiny. Němčinu se naučil prý právě proto, aby dokázal do kastilštiny přeložit básnické dílo Heinricha Heina (srv. Hernández 1946, str. 11), o němž hovoří jako o géniovi, jehož poesie představuje dokonale vysoustružené spojení obsahu s formou: „Se trata de una poesía tan inspirada, que fondo y forma se engarzan y acoplan de tal modo como sólo puede hacerlo la soldadura autógena del genio.“ (Hernández 1946, str. 20-21). Alejo Hernández se šťastnou náhodou seznámil s neteří Gustava Adolfa, Julií Bécquerovou, pro kterou po jistý čas pracoval jako advokát. Jejich společné rozhovory o Juliiných slavných příbuzných (otci Valerianovi a strýci Gustavovi Adolfovi) jej pravděpodobně přivedly na myšlenku sepsat a vydat výše jmenovanou knihu, ve které prezentuje (vedle svých) především překlady básní Heinricha Heina od Eulogia Florentina Sanze a Augusta Ferrána y Forniése, s nimiž se za svého života Gustavo Adolfo Bécquer s největší pravděpodobností čtenářsky seznámil. Zvláště v případě Augusta Ferrána y Forniése je tuto spekulaci možné brát jako fakt, neboť jak již ze životopisu vyplynulo, Augusto Ferrán byl velmi blízkým přítelem Gustava Adolfa a je více než pravděpodobné, že mezi nimi docházelo ke vzájemnému ovlivňování se na básnickém poli.

Více do hloubky probádal ve dvacátých letech 20. století tuto problematiku literární vědec F. Schneider, který svou doktorandskou literární práci vystavil na osobě Gustava Adolfa Bécquera.

Schneider se hned na začátku svého eseje⁴³ o Gustavu Adolfovi a jeho znalosti Heineho *Lieder* snaží vyvrátit panující posmrtnou představu o Bécquerovi jakožto o již za svého života známém básníkovi *Rimas*. Bécquer se sice sám vyjádřil ve svých *Cartas desde*

⁴² Alejo Hernández: *Bécquer y Heine*. Madrid: Senara, 1946.

⁴³ Schneider, F.: Gustavo Adolfo as „Poeta“ and His Knowledge of Heine's „Lieder“. V: *Modern Philology*, sv. 19, č. 3. Chicago: The University of Chicago Press, únor 1922. Str. 245-256.

mi Celda, že by se mu velmi líbilo být známým básníkem, ovšem Schneider to shledává jako pouhé mladistvé přemítání o budoucnosti, jež vzniklo ještě za jeho života v Seville, tj. před dovršením 18 let života. A Bécquerova pozdější prozaická tvorba (např. legendy) tomuto tvrzení dávají za pravdu.

Z průzkumu, který Schneider za účelem své doktorandské práce provedl, vyplývá, že Bécquer se za svého života nemohl stát notoricky známým básníkem *Rimas*, protože ze všech jeho oficiálně známých 76 básní, se v letech 1859 až 1870, objevilo v časopisech vytištěných pouhých dvanáct.⁴⁴ A dvanáct básní v období deseti let těžko mohlo nějak výrazně zasáhnout do čtenářské obce, ve které by zanechalo nesmazatelnou stopu. „Nor could they have given to anyone the reputation of being a poeta, buried as they were among hundreds of other poems of all descriptions.“ (Schneider 1922, str. 250). Navíc fakt, že Bécquer tíhnul ke krátkým jednostrofým básním mu nejspíš právě v konkurenci těch „dalších stovek básní“ jistě příliš nepomohl. V době, kdy Bécquer publikoval, byly v oblibě totiž dlouhé básnické kompozice a na ty malé se hledělo tak trochu s odstupem, jako na „obyčejnou“ lidovou poesii (viz Schneider 1922, str. 250).

Další mylně vykládaný předpoklad, že všechny ‚rimas‘ shromáždili teprve při prvním vydání sbírky až Bécquerovi přátelé po jeho smrti z časopisů, do kterých přispíval, je rozprášen dnes již všeobecně známým manuskriptem z Bécquerovy pozůstalosti s názvem *El Libro de los Gorriones*, jenž upadl v zapomnění potom, co byl uložen do oddělení rukopisů Národní knihovny v Madridu. Tam jej pod číslem 13216 objevil v roce 1914 až právě Franz Schneider a začlenil jeho popis do své doktorandské práce vydané v Lipsku roku 1914 pod názvem *Gustavo Adolfo Becquers Leben und Schaffen unter besonderer Betonung des chronologischen Elementes*.

Schneider popisuje Bécquerův manuskript jako svázanou účetní knihu o rozměrech cca 20 cm na 30,5 cm čítající celkem 600 stran. Ne všechny strany jsou však zaplněny. V první části je využito pouze 19 stran, na prvních 3 stranách je úvod a na dalších 11 fragment prózy *La mujer de Piedra*, což je jediná próza v knize uvedená. Až do strany 529 je pak kniha prázdná, v této části začínají ‚rimas‘: a to nejprve soupisem všech, poté následuje obrázek zchátralé klášterní zahrady se zvonicí, v níž se usídlili vrabci (gorriones). Na dalších dvou stranách je uveden titul: *Rimas de Gustavo Adolfo Becquer* a poznámka: *Poesias que recuerdo del libro perdido*. Rimas jsou pak na zbývajících stranách do konce knihy (538-

⁴⁴ Schneider objevil Bécquerovy básně vytištěny v časopisech: *El Nene* (1859), *El Contemporaneo* (1861), *Album de Poesías del Almanaque del Museo Universal* (1861), *La Gaceta literaria* (1863), *El Museo Universal* (leden-květen, září 1866), *Ilustración de Madrid* (1870). (viz Schneider 1922, str. 249-250).

600), celkem jich je 79. Zůstává tak navždy záhadou, co plánoval Bécquer psát na zbývajících volných stranách mezi zmíněným prozaickým fragmentem a básněmi pocházejícími původně ze za revoluce ztracené knihy.

Schneider srovnal *Libro de los Gorrones* s oficiálním vydáním Bécquerových *Obras* přáteli Gustava Adolfa a dospěl k závěru, že rukopis *Libro de los Gorrones* naprosto určitě sloužil jako základ pro *Obras*, neboť v rukopise jsou prý patrné editorské zásahy, které byly do oficiálních *Obras*, tj. Bécquerova díla, tak jak ho čtenáři oficiálně znají, zaneseny. Ze 76 ‚rimas‘, které jsou známy, se minimálně polovina od původního rukopisu liší. V rukopise jsou patrné rychlé škrty a přepisy jinou rukou než autorovou. Navíc v něm jsou ještě tři další básně, které se do oficiální distribuce ani nedostaly: „The reason for this suppression is quite evident: their tone was too bitter and ironical; and Becquer was to be presented to the world in his more congenial aspect of grave and sentimental dreamer.“ (Schneider 1922, str. 247-8). Ironie a hořkost se opravdu v 19. století nejspíše nehodily do oficiálního ‚komerčně‘ přijatelného obrazu autora. Ze stejného důvodu pravděpodobně docházelo i k opravám ostatních básní. Následující básně jsou právě ty, které jsou vynechávány⁴⁵. Jedná se básně označené v *Libro de los Gorrones* jako *Rima* č. 44 a *Rima* č. 48:

44

Dices que tienes corazon y solo
lo dices porque sientes sus latidos;
eso no es corazon... es una maquina
que al compas que se mueve hace ruido. (Bécquer 2009, str. 150).⁴⁶

48

Fingiendo realidades
con sombra vana
delante del Deseo
va la Esperanza

Y sus mentiras
como el Fenix renacen
de sus cenizas. (Bécquer 2009, str. 150).⁴⁷

K těmto dvěma patří i *Rima 55 Una mujer me ha envenenado el alma*, se kterou jsme se prostřednictvím citace seznámili již v předchozí životopisné části.

Kromě zmíněného ironického a depresivního (hořkého) vyznění výše zmíněných třech ‚rimas‘ se zvláště o poslední dá říci, že je přinejmenším lidsky sporná ve své interpretaci. Jak patrně z demytizovaného životopisu, Bécquer patrně trpěl syfilidou a tak je poměrně jasné o jaké ‚veneno‘ (jed) v básni jde a jen pro připomenutí, báseň končí otázkou: „¿Puedo dar más

⁴⁵ V poznámce Schneider dodává, že Bécquer nikdy neoznačoval v básních přízvuky, čárky ani tečky (viz Schneider 1922, str. 248)

⁴⁶ Schneider cituje: *Libro de los Gorrones*, str. 569

⁴⁷ Schneider cituje: *Libro de los Gorrones*, str. 572

de lo que a mí me dieron?“ (Skutečně by Gustavovi nevadilo, že by on byl příčinou dalšího šíření nemoci?) Toto je ovšem skutečně už jen věci interpretace, to že básně byly úmyslně z oficiální sbírky vynechány, to neomlouvá.

Schneider také dále kritizuje vydavatele Bécquerových básní, kteří nerespektovali autorem daný (nejspíše chronologický) sled ‚rimas‘ v jeho rukopise Libro de los Gorriones a básně tak vycházely v posmrtných *Obras* (min. do roku 1911) zpřeházeně (viz Schneider 1922, str. 249).

Další argument proti spisovatelské kariéře založené především na ‚rimas‘ je i fakt, že za svého života v Madridu měl Bécquer poměrně dost příležitostí vydávat své básně mnohem častěji, než tak činil (především v časopisech, ve kterých po roce 1861 pracoval: ‚El Contemporáneo‘ a ‚El Museo Universal‘). Je tak nasnadě myšlenka, že Bécquer se skutečně nechtěl primárně zapsat do podvědomí veřejnosti jako básník, ale jako prozaik, což de facto sám Bécquer později uvádí ve třetím dopise z *Cartas de mi celda*. V něm popisuje proměnu svého básnického pojmání světa za doby života v Seville a své nové nazírání na psaní z pozice zralého dospělého kreativního člověka:

Así soñaba yo en aquella época. ¡A tanto y a tan poco se limitaban entonces mis deseos! Pasados algunos años, luego que hube salido de mi ciudad querida, después que mis ideas tomaron poco a poco otro rumbo, y la imaginación, cansada ya de idilios, de ninfas, de poesía y de flores, comenzó a remontarse a épocas distantes, complaciéndose en vestir con sus galas las dramáticas escenas de la Historia, fingiendo un marco de oro para cada uno de sus cuadros y haciendo un pedestal para cada uno de sus personajes, volví a soñar, y como en las comedias de magia, nuevas decoraciones de fantasía sustituyeron a las antiguas y la vara mágica del deseo hizo posible en la mente nuevos absurdos.⁴⁸

Jedním z jeho prvních prozaických, ovšem stále poetických, děl, byl první (a jediný) svazek *Historia de los Templos de España*. Bécquer plánoval dílogii, tedy dílo o dvou svazcích, k sepsání druhého se ale kvůli svému pozdějšímu zdravotnímu stavu již nedostal. Dle Schneiderova průzkumu se Bécquer se v tomto díle nechal inspirovat Chateaubriandovou historickou epopejí *Le génie du christianisme* (Duch křesťanství aneb Krásy křesťanského náboženství), která vyšla v roce 1802. Bécquerovým cílem byla ovšem primárně interpretace architektonického dědictví jako odkazu ducha španělské historie, ne náboženství.

Později se Bécquer ze stejného popudu začíná věnovat legendám, se kterými se seznamoval při svém putování s bratrem Valerianem (malířem) po severním Španělsku. Schneider uvádí, že v rámci svého bádání zjistil, že prakticky všechny legendy byly publikovány v časopise ‚El Contemporáneo‘ v letech 1860 až 1865, kdy byl Bécquer součástí jeho editorského týmu. Po roce 1865, kdy nastoupil do časopisu ‚Museo Universal‘ se jeho tvorba začala stáčet ještě trochu jiným směrem. Jeho úkolem bylo často psát články jako

⁴⁸ Gustavo Adolfo Bécquer: *Cartas desde mi celda – Carta III*. Ed. Juan José Antequera Luengo. Sevilla: Facediciones, 2012. Str. 42.

doprovod ilustrací, které v časopise vycházely. Bécquerovi se tato zadání velmi líbila, dokonce až natolik, že když se v roce 1869 stal ředitelem nově založeného časopisu ‚Ilustración de Madrid‘, pokračoval se psaním právě tohoto formátu. Na článcích spolupracoval se svým bratrem Valerianem.

Schneiderovu teorii o tom, že psaní poesie nestálo pro Bécquera na předním místě zájmu podtrhují dokonce i soudobé recenze, které se Bécquerově poetické tvorbě prakticky vyhýbaly, zatímco zmínky o jeho přátelích básnících se v nich objevovaly často (srv. Schneider 1922, str. 252).

Při pročitání kritik na dílo Bécquera si Schneider všiml, že se prakticky všichni přiklání k tomu, že sbírka *Lieder* Heinricha Heina měla na Bécquerovy *Rimas* velký vliv. Jediní, kdo se proti tomuto tvrzení veřejně postavili, byli bratři Alvarez Quintero: „Hay quien ha pretendido oscurecer la diáfana gloria de Becquer, haciendo pasar sobre ella una ligera nube; motejándolo de imitador de E. [Enrique] Heine. Nada más injusto ni más inexacto tampoco.” (Schneider 1922, str. 252)⁴⁹

Další literární vědec, Pedro José de la Peña vidí Heinův vliv na Bécquera především v jeho ironii: “Bécquer se atiene al tipo de poemas sencillos, pero intensísimos, que le fascinaron en su Sevilla natal, procedentes de las coplas andaluzas, y los eleva y los intensifica con el pensamiento e incluso la dolorosa ironía que había recogido de los “*lieds*” alemanes en su lectura de Heine.” (de la Peña 2008, str. 70).

Zajímavé je, že byť se i ostatní kritici kolem Schneidera drželi tvrzení o nápadné podobnosti Bécquerových *Rimas* s Heinovými *Lieder*, nikdo z nich nikdy neuvedl, kdy, kde a jakým způsobem se Bécquer s Heinovou tvorbou seznámil. (Srv. Schneider 1922, str. 252).

Heinova tvorba se do Španělska dostávala z počátku skrze francouzské překlady a tak lze předpokládat (stejně jako to naznačil Humphrey Ward, jak uvádí Schneider), že si tedy Bécquer Heinovo dílo přečetl nejdříve ve francouzštině, v jazyce, který sám velmi dobře ovládal.⁵⁰ Problém tohoto předpokladu je ovšem ten, že filosofie francouzského překladatelství je taková, že poesii není vlastně možné formálně překládat a tak cizojazyčné básně získávají ve francouzských překladech obvykle podobu prózy. Čímžto je jasné, že melodičnost Heinových básní se francouzskými překlady vytratila a nemohla tak Bécquerovu tvorbu ovlivnit ani v nejmenším. Bécquer se tímto způsobem (skrze francouzské překlady) mohl nanejvýš inspirovat některými Heinovými motivy a metaforami.

⁴⁹ Schneider cituje z: Alvarez Quintero, Serafín a Joaquín: *Obras Escogidas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Edición del Monumento. Madrid a Sevilla, 1912. Str. IX.

⁵⁰ Bécquerovu znalost francouzštiny dokládá i fakt, že se po příchodu do Madridu v roce 1854 živil v časopise *Porvenir* výběrem zajímavých materiálů z francouzských časopisů (srv. Schneider 1922, str. 252).

První španělský překlad několika Heinových *Lieder* se objevil 15. května 1857 v časopise ‚Museo Universal‘ s titulem *Poesía Alemana-Canciones de Enrique Heine*. Autorem tohoto (dle Schneiderových slov “excellent metrical”) překladu byl Eulogio Florentino Sanz. Jednalo se však o ne více než patnáct básní, z nichž deset pocházelo z Heinovy sbírky *Lyrisches Intermezzo* (srv. Schneider 1922, str. 253).

Další Heinovy překlady se objevily v barcelonském časopisu ‚La Abeja‘ v letech 1862 až 1865 pod titulem *Canciones de Enrique Heine*. Na dvacet básní či ‚Lieder‘, které zde byly publikovány, pocházelo ze sbírek *Intermezzo* a *Nordseebilder*. Jejich překladatelem byl Juan Font y Guitart, který dle svých slov v úvodu dokládá, že kromě E. F. Sanze předním nikdo Heineho tvorbu do kastilštiny nepřekládal (srv. Schneider 1922, str. 253). Schneider ovšem při své investigativní práci objevil v časopise ‚Crónica‘ ze října 1858 ještě jeden překlad Heinovy básně (č. XIV) ze sbírky *Intermezzo*, kterou přeložil Angel M. Decarete.

V časopise ‚Museo Universal‘ poté vyšly 5. května 1867 ještě další překlady z Heinova *Intermezzo*, pod názvem *Poema de Enrique Heine*, jejichž překladatelem byl Mariano Gil Sanz. Někteří z kritiků, např. prof. Olmsted, Blanco García či paní Wardová tvrdí o posledně jmenovaných překladech Gila Sanze, že byly přímými inspiracemi Bécquerových *Rimas*. Proti tomuto výroku stojí ovšem časová posloupnost, neboť ty z Heinových *Rimas*, které byly oficiálně publikovány, vyšly o rok dříve než překlad Mariana Gila Sanze. “The complete lack of chronological facts regarding Becquer’s life and works only too readily led to such erroneous generalities and implications.” (Schneider 1922, str. 254).

Jako jediný možný zdroj Bécquerovy inspirace Schneider připouští překlady E. F. Sanze z roku 1857, což mu osobně potvrdil i Bécquerův přítel Julio Nombela: „In fact, Julio Nombela, an old friend of Becquer’s and his companion at that time, assured me orally in 1914 that both he and Becquer, upon the appearance of this translation, set immediately to imitating Heine.“ (Schneider 1922, str. 254).

Z citátu, který Schneider v poznámce k výše zmíněnému výroku uvádí, je navíc patrné, že Bécquer napsal většinu ‚rimas‘ v letech 1860 a 1861, tudíž vlivy pozdějších překladů jsou skutečně téměř vyloučeny. Zároveň však vzápětí uvádí další důkaz ještě dřívější datace Bécquerových básní, o kterém se zmiňuje López Núñez, jenž tvrdí, že první publikovaná Bécquerova ‚rima‘ vyšla již 3. prosince 1859 v časopise ‚El Nene‘. Schneider dále rozvádí, že vzhledem k tomu, že pár básní, které Bécquer napsal a publikoval ještě před rokem 1855, jsou psány ve formě ódy a sonetu, je možné předpokládat, že přechod k básním

typu ‚rimas‘ se udál někdy mezi lety 1855 a 1857. Což by pak odpovídalo i době, kdy se objevily kastilské překlady E. F. Sanze (1857).

Kromě Nombely uvádí Sanze jako prostředníka Heinových básní i Alejo Hernández ve svém pojednání *Bécquer y Heine*. Ten cituje tehdejšího ministra Augusta Gonzáleze Besada, velkého literárního nadšence a současně podporovatele Rosalíy de Castro, který tvrdí, že inspiraci Rosalíi byly ‚Lieder‘ Heinricha Heina ve francouzském překladu, jež vlastnil právě Sanz.⁵¹ Je tak velmi pravděpodobné, že E. F. Sanz poskytl Bécquerovi nejen své překlady, ale současně tento překlad francouzský.

Logicky nejpravděpodobnější je však varianta uvedená v závěru Schneiderovy stati. V ní uvádí Schneider ještě jeden, méně ‚fyzický‘ zdroj Bécquerových znalostí díla Heinricha Heina. Bécquer se v roce 1860 seznámil s (v předcházející části již zmíněným) Augustem Ferránem y Forniésem, spisovatelem a obdivovatelem německé literatury, který v letech 1855 až 1859 žil v Mnichově, kde studoval němčinu. Po návratu do vlasti začal v roce 1859 vydávat časopis ‚El Sábado‘, ve kterém se snažil španělskému čtenářstvu poodhalit díla německých autorů (Goetha, Schillera, Uhlanda, Heina). Augusto byl mimo to také vášnivým sběratelem tradičních ‚coplas‘, k čemuž ho pravděpodobně (jak Schneider uvádí) přivedla četba sbírky Clemense Bretana *Des Knaben Wunderhorn*, ve kterých Bretano nashromáždil mnoho německých ‚Volkslieder‘. Právě tato forma Ferrána prý natolik okouzila, že se sám pak snažil vytvořit na základě kastilských ‚coplas‘ podobné dílo pro Španěly. Ze všech soudobých německých autorů však údajně nejvíce obdivoval Heina.

Oficiálně je vztah mezi Bécquerem a Ferránem potvrzen i recenzí, kterou Bécquer napsal o rok později (1861) na jeho soubor písní *La Soledad* (jež vyšla 20. ledna 1861 v ‚El Contemporáneo‘). Bécquer obdivoval hlavně formu, kterou Ferrán zvolil, a která by dokázala dle jeho slov oslovit celý svět (srv. Schneider 1922, str. 256).

Augusto Ferrán y Forniés velmi pravděpodobně umožnil Bécquerovi vidět, přečíst a pochopit básně Heinricha Heina v jejich původním znění. Třebaže Bécquer v nejmenším neovládal německý jazyk, je možné, že melodii a rytmiku Heinových dokázal pochopit i bez této znalosti. Pro básníka je přece důležitá sensibilita a to nejen k obsahové složce básně, ale hlavně k jejímu ‚zvukovému‘ pojetí. Jak Schneider ostatně uvádí, v podobném duchu chválil sám Heine v úvodu do francouzského překladu svého *Intermezza* Gérarda de Nerval,

⁵¹(viz Hernández 1946, str. 62-64).

překladatele, který přes slabou znalost němčiny, prokázal velkou citlivost k jeho německy psaným básním⁵².

Schneiderovi se podařilo v roce 1922 prokázat, že Bécquer směřoval postupně od poetické básnické tvorby k poetické prozaické tvorbě. Při průzkumu znalostí Heina rozebral chronologické nedostatky předchozích kritických náhledů a snažil se vycházet ze svědectví některých pamětníků žijících ještě v roce 1900, kdy svou doktorandskou práci psal. Své argumenty opíral i o slova samotného Bécquera, která našel v recenzích a kritikách, jež Bécquer za svého působení v Madridu napsal. Vezmeme-li jako fakt, že se Bécquer seznámil s tvorbou Heinricha Heina napřímo (tj. v němčině) od Ferrána y Forniés, musíme zároveň předpokládat, že hlavní vliv Heinovy tvorby na Bécquerovu poetickou tvorbu leží ve formě a melodii jeho básní. Současně lze předpokládat, že Heinova témata a obsahy básní Bécquera příliš vzhledem k jeho absenci znalostí němčiny neovlivnily.

Vzhledem k tomu, že nelze prakticky dohledat, jaké překlady Heinových básní do francouzštiny měla v knihovně Augustova kmotra Manuela Monnehay, a které z básní a sbírek Bécquerovi představil Augusto Ferrán y Forniés, můžeme o konkrétních dílech, jež skutečně znal, pouze spekulovat. Teoreticky je mohl znát všechny, neboť Heine zemřel roku 1856 a Ferrán y Forniés se do Španělska vrátil v roce 1859, kdy už byla publikována Heinova tvorba celá.

Alejo Hernández dokonce označuje Augusta Ferrána y Forniése přímo termínem „mediador plástico“⁵³, neboť on se stal jedním z nejbližších Bécquerových přátel, byl zběhlý v obou jazycích (němčině a kastilštině) na úrovni rodilého mluvčího, a o Heinovu tvorbu se velice zajímal. Během svého pobytu v německých zemích se tak říkajíc nakazil folklorismem a po návratu domů, jak bylo již řečeno, se z něho stal nadšený sběratel andaluských „coplas“.

A byť neexistuje žádný historický doklad o tom, že mezi Augustem Ferránem y Forniésem a Gustavem Adolfem Bécquerem probíhala inspirační výměna, jak výše naznačeno, je tato z výše uvedeného přímo nasnadě.

⁵² Schneider cituje Heinova slova: „Cette âme (de Nerval) était essentiellement sympathique, et sans comprendre beaucoup la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d’une poésie écrite en allemand, que ceux qui avaient fait de cet idiome l’étude de toute leur vie.“ Z úvodu v Henri Heine: *Poèmes et Légends*. Př. Gérard de Nerval. Paris: Calmann-Lévy, 1900. Str. vii.

⁵³ (viz Hernández 1946, str. 41 a 53-56).

6 Heine a Bécquer: ‚Rimas‘ a ‚Lieder‘

V této (analyticky zaměřené) části se seznámíme nejprve s obecně vnímanými německými prvky v básních Gustava Adolfa Bécquera na základě analýzy literárního vědce Grahama Ortona, jenž se tomuto specifickému tématu věnoval několik let. Jedná se o velmi zajímavý kriticky srovnávací náhled, kterým se pokusil otevřít literární vědě oči při jednostranném posuzování Bécquerova básnického díla jakožto výsledku pouze jediného vlivu díla jednoho autora (Heinricha Heina). S tímto přístupem nelze než souhlasit, neboť je nemožné zůstat neovlivněn i ostatními osobnostmi a událostmi, se kterými se člověk během života seznámí.

6.1 Německé prvky v Bécquerových Rimas

Graham Orton zvolil pro svůj článek poměrně ostře kritický tón, který nasměroval proti usouvztažňování Bécquerových *Rimas* s německou literaturou jako jeho jediným hlavním inspiračním zdrojem. (Připomeňme si skutečnost, že Gustavo Adolfo německý jazyk neovládal.) Ze článku číší jasná tendence dokázat, že ne každý všeobecně přijímaný fakt má reálné opodstatnění. Tento přístup shledávám velmi efektivním při pokusu o potvrzení či vyvrácení prvotní hypotézy, Orton by však mohl být ve svých argumentech důslednější a nebát se sáhnout dál. Z jeho úvodu je patrné, že by se rád při hledání možných inspirací rozeběhl i do jiných literatur (především anglické), ale nakonec se ve svém válečném tažení spokojil s půdou německých romantiků a klasiků, které dokládá jako protiargumenty ke - španělskými kritiky znovu a znovu uváděnému - Heinrichu Heinovi. Svůj článek či pojednání označil titulem *The German Elements in Bécquer's Rimas*, ale jako hlavní cíl si zvolil právě popření jednoznačného spojení Bécquerových *Rimas* s Heinovou tvorbou.

Jak výše uvedeno, Orton nepopírá, že se v Bécquerově tvorbě nachází odraz německých předobrazů, na druhou stranu se snaží připomenout, že stejně tak je možné u Bécquera najít prvky z francouzské a anglické literatury. „...we must remember that the range of lyric themes is not unlimited...“ (Orton 1957, str. 195). Zároveň vyvrací možnost opírání se o chronologii v publikování děl (v kastilských překladech) ve španělských periodících, neboť, jak říká: „...because of the very frequent Spanish habit of reprinting poems in periodicals at widely separated intervals, (...), we are never quite certain whether we are confronted with a first publication or a reprint“ (Orton 1957, str. 195). Čímž prakticky popřel práci F. Schneidera, který se touto chronologií naopak snažil odkrýt vliv překladů a tvorby Sanze a

Ferrána na Bécquera, jak jsme již viděli v předcházející kapitole⁵⁴. I přesto ale Orton určitý vliv těchto překladů, především E.F. Sanze, nevylučuje.

Jedna z prvních básní, kterou Orton komentuje, je *Rima XVI Si al mecer las azules campanillas de tu balcón*, za jejíž inspirační zdroj někdy ve dvacátých letech dvacátého století označil literární kritik Enrique Díez Canedo báseň od E. F. Sanze *Tú desde lejos me miras*, jež se objevila v roce 1865 v časopise „La América“. V tomtéž roce prý však vyšel i Sanzův překlad Goethovy básně *Nähe des Geliebten*, která se Bécquerově *Rima XVI* nápadně tematicky podobá. Orton se snaží jít ale ještě dál. Tvrdí, že inspiračním zdrojem pro Goetha byla báseň od Frederike Brun *Ich denke dein, wenn sich im Blütenregen*, a tato prý vznikla na základě staré německé lidové písně ze 17. či 18. století *Morgen muss ich fort von hier*. A teprve tady se Orton ve své úvaze částečně zastavuje, když říká, že: „The German folk song contains in embryo the poems of Goethe and Bécquer. Bécquer keeps to the original motif, while Goethe has the modified version“ (Orton 1957, str. 196). Jak se Bécquer dostal ke staré německé písni? Orton uvádí, že existuje francouzský překlad z roku 1841 v knize od S. Albina *Ballades et chants populaires de l'Allemagne*, se kterým se Bécquer mohl setkat. Pro názornou ukázkou uvádím dle Ortona poslední strofu uvedené lidové písně a k tomu Goethovu⁵⁵ a Bécquerovu báseň:

Küsset dir ein Lüftelein
Wangen oder Hände,
Denke, dass es Seufzer sein,
Die ich zu dir sende.
Tausend schick' ich täglich aus,
Die da wehen um dein Haus,
Weil ich dein gedenke,
(Orton 1957, str. 196).

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir; du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón,
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,
sabe que, oculto entre las verdes hojas,
suspiro yo.

Si al resonar confuso a tus espaldas
vago rumor,
crees que por tu nombre te ha llamado
lejana voz,
sabe que, entre las sombras que te cercan
te llamo yo.

Si se turba medroso en la alta noche
tu corazón,
al sentir en tus labios un aliento
abrasador,

⁵⁴ 5.1 Tvorba Gustava Adolfa Bécquera a jeho znalost Heinových Lieder

⁵⁵ Johann Wolfgang Goethe: „Nähe des Geliebten“. In: *Deutsche Liebeslyrik*. Stuttgart: Reclam, 1983. Str. 136.

O, wärest du da!
(Johann Wolfgang von Goethe).

sabe que, aunque invisible, al lado tuyo
respiro yo.
(Rima XVI, Bécquer 2009, str. 77).

Hlavní důvod, proč Orton spojuje Bécquerovu báseň s německou lidovou básní je užitý imperativ „sabe que“, který jako by měl předlohu v „Denke, dass es Seufzer sein.“⁵⁶ Zároveň poté ale Orton jedním dechem dodává, že je ale poměrně velká řádka dalších básní, které obsahují podobné téma i podobnou formu imperativu. Za všechny uvádí báseň od Friedricha Rückerta (*1788-†1866) *Liebesfrühling* a cituje z ní pět dle svého názoru relevantních strof k výše uvedeným básním Goetha a Bécquera. Dovolím si toto ještě více zúžit a odcitovat z nich tu nejpodobnější:

Wenn dich grüsst ein Sonnenstrahl
Oder eine Blum' im Thal,
Denke-dass es dich erquicke-
Dass der Freund den Gruss dir schicke!

Opět i tady je patrný použitý rozkazovací způsob „Denke, dass (...)“ a tak i zde je nasnadě, že jde o možný inspirační zdroj pro Bécquerovu báseň. Spolu s Ortonem pak ale musíme dodat, že vzhledem k tomu, že nejsme schopni dokázat, zda tato Rückertova báseň byla ve Španělsku v době, kdy Bécquer psal své verše, známa či ne, je její vliv na Bécquera těžko dokazatelný. Ovšem Rückertova tvorba rozhodně neznámá pro španělské čtenáře nebyla, neboť se jeho básně ve španělských překladech postupně objevovaly v časopisech.

Jak Orton sám říká: „There are almost as many Spanish versions of Goethe's „Nähe des Geliebten“ as there are of the folk song (or Rückert) theme.“ (Orton 1957, str. 198). Při hledání spojnice mezi Bécquerovou *Rima XVI* a Goethovou básní *Nähe des Geliebten* uvádí Orton překlad básně od E. F. Sanze:

En tí pienso, mi bien, cuando los rayos
del sol quiebra la mar;
y en tí cuando el reflejo de la luna
repite el manantial.

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Orton komentuje Sanzův překlad jako formálně věrný Goethově předloze, ale rytmicky mnohem vzdálenější než Bécquerova nápodoba (Si al mecer las azules campanillas/de tu balcón/ Crees que suspirando pasa el viento/ murmurador), která dokázala udržet dvoutaktní rytmus.

Can we explain how Bécquer knowing no German, was able to imitate Goethe more exactly than could his linguistic friend? It is possible that Sanz read the poem aloud to him in German, and that Bécquer's ear seized the rhythm. Or he may have remembered Antonio Arnao's version, which seems to come from the German independently of Sanz (...) (Orton 1957, str. 199).

⁵⁶ Volně přeloženo: Mysli na to, že je to jeho [vzduchu] povzdech.

Orton vlastně navrhuje identický zdroj Bécquerovy inspirace jako Schneider, i on spekuluje o čistě audio-orálním předání, které vedlo k 'imitaci' německé rytmičky. Posouvá se ale zároveň od Sanzovy možné předlohy ještě k další, k překladu téže Goethovy básně od Antonia Arnaa:

¡Yo pienso en tí desde que anuncia el día
Su rubio albor!
¡Yo pienso en tí desde que al ave envía
Cantar de amor!⁵⁷

Orton se vrací poté ve své úvaze zpět. Proč si vlastně Bécquer nevybral téma Goethovy básně, ale vrátil se k původní lidové písničce? Jako odpověď uvádí analogii s inspiračním zdrojem k jeho *Rima XXVIII Cuando, entre la sombra oscura*, která prý vychází z téměř zapomenuté básně od Matthissona vydané pod názvem *Lied aus der Ferne* v roce 1794 (viz Orton 1957, str. 201). Lze najít analogie mezi Matthissonovou básní a Goetheho *Nähe des Geliebten* a to nejen na úrovni tematické (přítel, duch, pozdrav), ale i formální: výčty sloves, pocitů. Zdůvodnění proč si Bécquer nevybral báseň Goethovu vysvětluje Orton strachem před Goethovou „dokonalostí“: „(...) Bécquer, supreme artist that he was, recognized perfection when he saw it. He realized that no advance was possible on Goethe's poem. He could only plagiarize. But the Matthisson theme, equally pregnant with lyrical potentialities, still presented a challenge“ (Orton 1959, str. 202). Orton své mínění nevydává za fakt, jak zde vytržené může znít, pouze ho uvádí jako možné vysvětlení. Ještě dodává, že Bécquer jednoduše mohl chtít dokázat, že je na světové úrovni jako Goethe a tak: „He accepted the challenge, vying as it were with Goethe, and proved in this case that he was Goethe's equal“ (Orton 1959, str. 202).

Vrátíme-li se ještě k *Rima XVI* a k Rückertově *Lieblingsfrühling* (1823), nabízí nám Orton jako další možný zdroj i francouzskou báseň od Lamartinea, která je svým typem Bécquerově velmi podobná:

Et si le souffle du zéphyre
M'enivre du parfum des fleurs,
Dans ses plus suaves odeurs
C'est ton souffle que je respire.⁵⁸

Tímto se přibližujeme k možnosti ovlivnění Bécquerovy tvorby jiným a to přímým francouzským zdrojem. Další literární vědec, (kterého Orton uvádí), jenž se zabýval např. i vlivem Byrona na Bécquera, byl prof. William S. Hendrix, jemuž se zdánlivě povedlo propojit Bécquera přímo i s původním španělským zdrojem inspirace. Šlo konkrétně o *Rima*

⁵⁷ Orton 1957, str. 200

⁵⁸ Orton 1957, str. 203

V *Espíritu sin nombre*, kterou pomocí důkazů spojil s básní José María Larreay *El Espíritu y la Materia*. Orton k tomuto důkazu čistě španělské inspirace dodává, že jde jen o polovinu pravdy, neboť Larrea se ke své básni nechal údajně inspirovat Rückertovou *Gasele*. Obě básně jsou poměrně rozsáhlé a není potřeba je zde citovat. Shodné prvky v nich obsažené jsou založeny z části na formě (opakování anafory: Ich bin... / Yo soy...), ale především na obsahu (podobných sekvencí motivů): slunce, moře, pták, mysl, motýl, růže, lev, vlk, jehně. V obou básních je přítomen koncept duše. Spojení těchto básní s Bécquerovou *Rima V* komentuje Orton následovně:

Bécquers poem has several motifs which are to be found in Larrea but not in Rückert: the star; the moon; the hurricane; the lightning; the blue wave of the sea; the river. (...) He and Rückert alone have the following motifs: music-“ich bin der Hauch der Flöte“=“en el laúd soy nota“; the ring-“der Welten Ring“=“el invisible anillo.“ Bécquer moreover does not follow Larrea’s tripartite arrangement. He is faithful to Rückert’s version. (Orton 1957, str. 205)

Orton přináší analytické důkazy propojení *Rima V* s Rückertovou básní *Gasele* a současného působení Larreovy básně a tím de facto dokazuje, že Heinovu vlivu na Bécquerovy básně předcházela už jiný německý zdroj. A zde se znovu dostává Orton k největšímu problému analýzy básnických vlivů na Bécquera, kterou je chronologie, tentokrát chronologie četby Bécquera. Orton si klade otázku, kdy Bécquer četl Larreovy básně. Zda to bylo ještě před rokem 1853 v Seville (v knihovně u své kmotry) nebo až po svém příchodu do Madridu v letech 1855 až 1858.

Orton se snaží ve svém pojednání stále držet Rückerta jako hlavního zdroje Bécquerových *Rima*. Jako inspirační zdroj *Rima XV Cendal flotante de leve bruma* (publikované v roce 1860), u které se stejně jako u *Rima XLI*, objevuje téma „Tú y Yo“, byla sice literárním kritikem José Frutosem Gómezem de las Cortinas označena báseň José Selgase *La Mañana y la Tarde* (publikovaná v roce 1853), ovšem Orton jeho mínění vyvrací. Dle jeho názoru se Bécquer nechal očividně inspirovat právě Rückertem. Jednoznačné reminiscence na Rückertovu báseň začínající *Ich war am indischen Ozean*, v Bécquerově *Rima XV* vidí především v podobných tématech a vypichuje zvláště 3. Rückertovu a 2. Bécquerovu strofu:

Du warest einst ein Morgenduft,
Um Schiras Gartenbeete,
Da war ich eine Morgenluft,
Die spielend dich verwehte.
(Rückert, *Am indischen Ozean*)⁵⁹

Tú, sombra aérea que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como un gemido
del lago azul.
(*Rima XV*. Bécquer 2009, str. 75.)

K *Rima XLI Tú eras el huracán, y yo la alta torre* Orton pouze doplňuje, že s Rückertem je spojena též zmíněným tématem já vs. ty, a zároveň i tím, že v ní Bécquer

⁵⁹ Orton 1957, str. 207.

zachovává minulý čas, ve kterém vystavěl svou báseň i Rückert („Ich war am indischen Ozean,/ Einst eine Palm'entsprungen.“⁶⁰ x „Tú eras el océano y yo la enhiesta/ roca que firme aguarda su vaivén.“⁶¹). Kterýmžto faktem jsou si i tyto dvě básně nápadně podobné.

Rima LIII Volverán la oscuras golondrinas Ortonovi připomíná Rückertovu píseň známou jako *Aus der Jugendzeit*. Bécquer ve své básni nostalgicky pojednává skrze návrat vlastovek téma koloběhu času, pomíjivost života. Stejně téma si zvolil i Rückert, i on zpracovává skrze návrat vlastovky koloběh času a zdůrazňuje, že byt' jde o koloběh nekonečný, nenavrací zpět to stejné, o co člověk přišel.

Sloku *Rima XXXVIII Los suspiros son aire y van al aire* Hendrix vztáhl ke Quevedovi jako jejímu inspiračnímu zdroji. V kontrastu k tomu uvádí Orton jako hlavní inspirační zdroj této básně báseň Augusta Ferrána z jeho sbírky *La Soledad* (1861). Pro názornost a možnost porovnání si uvedme obě básně vedle sebe:

Los suspiros son aire y van al aire
Las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer: cuando el amor se olvida,
¿sabes tú adónde va?
(Rima XXXVIII, Bécquer 2009, str. 101)

Los besos y los suspiros
Las lágrimas y las quejas,
¿Quién sabe de dónde vienen
Y dónde el viento los lleva?
(Ferrán⁶², Orton 1957, str. 209)

V obou básních najdeme stejné motivy: los suspiros, las lágrimas (vzdechy, slzy). Dva poslední verše jsou v obou případech apostrofou na čtenáře ve formě otázky. Bécquer je ve své básni mnohem konkrétnější a cíleně mluví k jedné osobě, byt' ji označuje obecně jako „mujer“ (žena). Ferránova báseň tedy působí v tomto ohledu mnohem vzdáleněji a díky tomu se zdá být možnou myšlenkovou předlohou Bécquera, jenž ji rozvedl a zkonkretizoval. Tento příklad by mohl skutečně působit jako důkaz o čistě španělském inspiračním zdroji. Orton jej však vzápětí vyvrací tvrzením, kterým již argumentoval vlastně ve své eseji i Schneider:

There is a striking parallelism between the rebirth of German poetry in the eighteenth century and the Spanish revival of Bécquer's day. Herder sought to revitalize poetry through the untapped sources of the folk song. Similarly Ferrán and Bécquer stressed the same belief in the value of popular poetry. Bécquer's *Soledad* essay is the equivalent of Herder's essay on folk songs in *Von deutscher Art und Kunst*, while Ferrán's *cantares* remind us of Herder's translations of folk songs and of Arnim's and Brentano's *Des Knaben Wunderhorn*. And we must remember that Ferrán's love of the folk song was stimulated by his German experiences. Thus once more Bécquer is perhaps under German influence, an influence which has in this case strengthened the Spanish quality of the *Rimas*. (Orton 1957, str. 209)

⁶⁰ Orton 1975, str. 207.

⁶¹ Bécquer: *Rimas y leyendas*, 2009.

⁶² Bohužel se mi nepodařilo Ferránovu sbírku *La Soledad* sehnat fyzicky. Dostupné zdroje na internetu, např. Editorial del Cardo, který v rámci projektu Biblioteca Virtual Universal <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131672.pdf> tuto sbírku ale zpřístupňuje on-line. V jejich pdf verzi ovšem Ortonem uvedená báseň *Los besos y los suspiros* pod č. CXXXIX uvedena není.

Orton i Schneider poukazují na paralelu mezi obrozeneckými tendencemi v literatuře v německých zemích a ve Španělsku. Stejně tak bychom k tomu mohli přidat i obrozenecké hnutí v české literatuře. Ve všech začínají autoři sahát k lidové slovesnosti daného území, aby osvěžili národního ducha v literatuře a načerpali prapůvodní a přitom pro umělou literaturu často do té doby neobjevené obsahy a formy. Orton připomíná za německou stranu teoretickou práci Johanna Gottfrieda Herdera (*Von deutscher Art und Kunst*) a sběratelskou Clemense Bretana a Achima von Arnima (*Des Knaben Wunderhorn*) a za španělskou Augusta Ferrána a Gustava Adolfa Bécquera.

Jako inspiraci pro *Rima 48 Fingiendo realidades* (se kterou jsme se již seznámili v kapitole o tvorbě Gustava Adolfa jakožto s jednou, která bývala z vydání *Rimas* vynechávána) Orton nachází báseň Bécquerova současníka Antonia Arnaa, již publikoval v roce 1857 ve své sbírce *Melancolías, Rimas y Cantigas* pod číslem XXIV. V obou básních se objevují stejné motivy: la Esperanza (naděje), el Fénix y su renacimiento de sus cenizas (znovu povstání Fénixe z popela). Opět pro názorný příklad obě básně k porovnání:

Fingiendo realidades

con sombra vana,

delante del Deseo

va la Esperanza.

Y sus mentiras

como el Fénix renacen

de sus cenizas.

(Rima 48, Bécquer 2006, str. 150)

La esperanza

Siempre en el alma está viva;

Y si muere, como el fénix

Renace sus cenizas.

(Arnao In: Orton 1957, str. 209)⁶³

Orton tvrdí, že Bécquer se musel s Antoniem Arnaem znát, neboť spolupracovali po nějakou dobu v časopise *Correo de la Moda*; od Arnaa četl překlad Byronovy básně *I saw thee weep*, k jehož imitaci se Bécquer přiznal ve své první otištěné sloce. A jako další argument uvádí Orton koncepci poesie, kterou Arnao rozvedl v úvodu ke své sbírce, jež je nápadně podobná Bécquerovu postoji v *Rima I Yo sé un himno gigante y extraño, IV No digáis que, agotado su tesoro, V Espíritu sin nombre* a též v *Cartas a una mujer*. A opět Orton neopomine zdůraznit, že ale Arnao patřil k tzv. německé škole; zajímal se a sám imitoval básně Goetha či Mörikeho. A jde tedy o další spojovací článek mezi Bécquerem a inspirací z německých zemí.

Těmito úvahami se ale zároveň dostáváme ze světa čistě literární teorie na pomyslnou hranu psychologie, historie a filosofie. Jak daleko můžeme (či máme vůbec právo) zajít,

⁶³ Ani sbírku Antonia Arnaa *Melancolías, Rimas y Cantigas* nebyl k dohledání ve fyzickém stavu. Ovšem její digitalizovaný přepis je přístupný ze stránky Google Books: http://books.google.cz/books?id=A3ApAAAAIAAJ&pg=PA201&hl=cs&source=gbv_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false Pod Ortonem uvedeným číslem XXIV se však nachází docela jiná báseň. Báseň uvedená a přisouzená Arnaovi se mi (v souvislosti s ním ani s jiným autorem) nepodařilo ani po několika pokusech najít. Je otázkou tedy, na kolik je toto porovnání relevantní a reálné.

abychom mohli tvrdit o něčem, že to bylo inspirováno čistě španělskou tvorbou? Jaké zdroje jsou čistě španělské a v jakých jsou stopy po jiných civilizacích? Od dob stěhování národů je velmi problematické hovořit o čemkoliv pouze a výhradně spojeném s určitým územím a určitou komunitou. To jsme ale nyní trochu odbočili. Orton se snažil výše uvedenými básněmi dokázat, že dávno před Heinovými *Lieder* byly ve španělské literatuře stopy po německých předlohách, jež se zásadně lišily od Heinova vlivu (srv. Orton 1957, str. 210).

Orton se velmi obdivně vyjadřuje k pojednání Dámasa Alonsa z roku 1944 *Originalidad de Bécquer*. Uznává jeho argumenty formálního a tematického vlivu E. F. Sanzových překladů Heinovy poesie na tvorbu Bécquera i to, že Bécquer musel částečně znát i další Heinovy básně, které Sanz nepřeložil. S Alonsem nesouhlasí pouze ve dvou bodech: Orton tvrdí, že za doby Bécquera bylo k dispozici mnohem více překladů Heina, než Alonso uvádí a dále není přesvědčen o Alonsem popsané povaze Heinova vlivu na Bécquera (srv. Orton 1957, str. 210). Podobně jako Schneider totiž uvádí i on dva další významné muže, kteří jistě měli vliv na Bécquerovy *Rimas*: již zmíněného jeho blízkého přítele Augusta Ferrána a Mariana Gila Sanze.

Augustu Ferránovi vycházely ve španělských časopisech imitace a překlady Heineho básní od roku 1861. Při jejich bližším posouzení je Orton ovšem neshledává formálně hodnými jako inspirační zdroj pro Bécquera. Ani Ferránova sbírka ho zcela nepřesvědčila jako nějaký zásadní zdroj inspirace. Ortonův komentář k této sbírce je velmi výmluvný:

(...) I was struck by the fact that Bécquer learnt neither his [Ferrána] art nor his Heine through it. We have of course noticed that *La Soledad* left its mark on the *Rimas*, but it was not a very important mark. It cannot compare in importance and quality with the influence of Goethe and E. F. Sanz. For these short poems are almost entirely lacking in beauty. (...) Ferrán's *cantares* do not remind us of Heine. They are short unrhyming, unmusical verses and they contain nothing of Heine's humor and delicacy.

Jak z výše uvedeného citátu vyplývá, dle Ortona se Ferrán Heinovi nepřibližuje ve své sbírce vedle formální stránky ani tematicky; až na dvě básně, které jsou jasně inspirovány jeho vlastními překlady Heina (srv. Orton 1957, str. 211). Tato, dle Ortona, slabá kvalita Ferránových „cantares“ ovšem mohla podnítit Bécquera k pokusu o napsání formálně „kvalitnější“ poesie, stejně tak, jako ho podnítila existence staré německé písně *Morgen muss ich fort von hier* (ve francouzském překladu) a jejího odrazu v Matthissonově *Lied aus der Ferne* k „soutěžení o místo na slunci“ s Goethem, jak jsme viděli výše. Orton dále připouští možnost, že Augusto Ferrán zprostředkoval Bécquerovi některé Heinovy básně ústně v jazyce originálu, bez toho aniž by je formálně překládal „na papír“ (neboť se mu nezdá moc pravděpodobné, že kdyby Ferrán překládal další básně, že by tak činil bez vidiny vytištění.⁶⁴).

⁶⁴ Např. v časopise *El Semanario Popular*, v jehož redakci pracoval.

Druhým mužem, kterého Orton uvádí jako možného zprostředkovatele Heinových ‚Lieder‘ Bécquerovi je zmíněný Mariano Gil Sanz. Jeho překlad Heinova *Lyrisches Intermezzo* nebyl ovšem publikován před rokem 1867, což je poměrně pozdě na přenesení jakéhokoli vlivu na Bécquerovy *Rimas*, které již z velké většiny v té době nejspíše existovaly (viz Schneider 1922, str. 249-250). Orton později ovšem dodává velmi důležitý fakt a to, že Gil Sanz musel své překlady napsat před rokem 1861, neboť v tom roce zemřel.

What happened to the translation between 1861 and 1867? I suggest that Bécquer either had it or had access to it, and that he might even have been responsible for its publication in the *Museo Universal*. This can only be a conjecture, but we must remember that on one other occasion Bécquer did precisely this sort of thing. He had in his possession the unpublished poems of Vicente Sainz Pardo (who died in 1848) and did not print them in the *Almanaque del Museo Universal* until 1867. (Orton 1957, str. 212).

Jak patrně z výše uvedeného citátu, Orton navrhuje možnost, že Bécquer měl překlady Gila Sanze na starosti po jeho smrti, podobně jako básně Vicenta Sainze Parda, které nechal vydat též v roce 1967, tedy až o mnoho let později od jeho smrti v roce 1848. Proto i překlady Gila Sanze musí být brány v úvahu, jedná-li o možný vliv na Bécquerovy *Rimas*.

Orton si ve své stati klade poměrně zásadní otázku: jaké povahy byl vlastně Heinův vliv na Bécquerovu tvorbu. Jak sám tvrdí, po přečtení básní obou jmenovaných se sám dlouhou dobu divil, že existují literární kritici, kteří Bécquera s Heinem vůbec spojují. Heinovo básnické dílo je pevně svázáno s melodií a rytmem německého jazyka a je tedy prakticky nepřenositelné do jiného (na tož románského) jazyka. Připustíme-li i přesto, že vliv existoval, je jasné, že šlo především o myšlenkový (ideový) přenos, přenos způsobu psaní a formy. Ne o přenos témat (láska a zrada jsou jediná témata, která mají tyto dva básníci společná) a ani o přenos smyslu pro humor či náhledu na život (Bécquer byl melancholik, Heine naopak bonvivant). Orton spolu s Dámasem Alonsem spekuluje o určitém vlivu Heinova sarkasmu, který se objevuje i v některých Bécquerových básních:

Now if Bécquer's contemporaries are reliable, and if he really did have the childlike good nature they stress, then the bitterness and sarcasm of some of his verse must be due to an external influence, and it is extremely likely that they have come to him from Heine. But they are Bécquer's conception of Heine, the Heine he thought he saw. They are neither the real Heine nor the real Bécquer. (Orton 1957, str. 213).

Je skutečně logicky přípustné, že údajný dětsko-dobrosrdečný charakter Bécquera se nechal ovlivnit rozšafně ironickým Heinem. Na druhou stranu, ironie či sarkasmus není těžce pochopitelný obecný jen pro ‚dětí‘, nýbrž i pro dospělé, stojí-li před jazykovou či kulturní bariérou. Můžeme sice s Ortonem a Alonsem souhlasit, že k tomuto přenosu (ironie) mezi básníky došlo, ovšem pouze za předpokladu, že zprostředkovatel znal původní Heinovy verze, ovládal německý jazyk a kulturní zvyklosti německých zemí. A jediným takovým byl z Bécquerova okolí pouze Augusto Ferrán.

K výše uvedené citaci uvádí Orton důkaz ve formě Bécquerovy *Rima XLV En la clave del arco ruinoso* a Heinovy básně 14 *Auf meiner Herzliebsten Äugelein z Lyrisches Intermezzo*. Jedná se o dvě básně, jež mají podobné tematické vyústění, které doprovází jistý sarkasmus či ironie v podtextu, a přesto tato figura vyznívá u každého trochu jinak. Z Bécquerovy básně, stejně jako Orton uvedu v rámci kontextu pouze jedinou (poslední) strofu z celkem čtyř:

Auf meiner Herzliebsten Äugelein
Mach ich die schönsten Kanzonen.
Auf meiner Herzliebsten Mündchen klein
Mach ich die besten Terzinen

Auf meiner Herzliebsten Wängelein
Mach ich die herrlichsten Stanzen.
Und wenn meine Liebste ein Herzchen hätt,
Ich machte darauf ein hübsches Sonett.
(Heine 1973, str. 77).

¡Ay! Es verdad lo que me dijo entonces;
verdad que el corazón
lo llevará en la mano..., en cualquier parte...
pero en el pecho, no.
(Bécquer 2009, str. 109).

Orton rozdíl ve vyznění básní staví na rozdílné osobnosti obou básníků (srv. Orton 1957, str. 214). Zatímco Bécquerův konec básně vyznívá velmi hořce a vážně, jako skutečné prozření z původně romantického citu, kdy jeho milá nemá srdce na správném místě v hrudi; Heine si s tématem ‚nemilosrdnosti‘ mnohem více hraje, využívá k tomu jak zdrobněliny: „Äugelein“, „Mündchen“, „Wängelein“, „Herzchen“ (očíčko, pusinku, tvářičku, srdíčko), tak výčet jednotlivých typů básní, jež milé skládá: „Kanzonen“, „Terzinen“, „Stanzen“, „Sonett“. Heine si na svou ‚nemilosrdnou dámu‘ nestěžuje, spíše ten stav bere s humorem.

Právě srovnání básní na základě témat považuje Orton za nejlepší cestu, jak analyzovat paralely mezi Bécquerem a Heinem; přestože se ve většině případů bude jednat o básně na sobě vzájemně nezávislé. Takováto cesta by měla vést k porovnání obou básnických přístupů. A právě tuto cestu zvolil Orton pro analýzu Bécquerovy *Rima LVI Hoy como ayer, mañana como hoy* a Heinovy básně patřící do první části sbírky *Neue Gedichte* nazvané *Neuer Frühling*. První strofy obou básní totiž vycházejí z podobného úhlu pohledu, kdy vše vypadá stereotypně a nudně:

Himmel grau und wochentäglich!
Auch die Stadt ist noch dieselbe!
Und noch immer blöd und kläglich
Spiegelt sie sich in der Elbe.
(Heine 1973, str. 51).

Hoy como ayer, mañana como hoy,
¡y siempre igual!
Un cielo gris, un horizonte eterno
y andar... andar.
(Bécquer 2009, str. 109).

Kritický pohled k všednodennímu stereotypu (vše je stejné, šedé) je v dalších strofách rozveden u obou básníků jiným směrem. Heine zůstává fyzicky na zemi: v druhé strofě pak pokračuje kritikou povýšených, naprosto nudných lidí a třetí strofu završuje vyzdvihnutím krásného počasí a tradic jižních krajín. Bécquer se naproti tomu naprosto od země odpoutává a pokračuje v dalších strofách kritikou otupělého mozku a duše ke krásám i vůči strastem bytí.

V poslední (šesté) strofě si pak posteskává nad tím, že bolest je sice hořká, ale mnohem hořčí (těžší) je žít. Jako by tedy Heinova báseň bytí oslavovala a Bécquerova ho naopak odsuzovala k beznaději.

Orton se domnívá, že jako první upozornil na propojení Bécquerovy tvorby s Heinovou jeho životopisec a velmi blízký přítel Ramón Rodríguez Correa⁶⁵ a to v úvodu k prvnímu vydání *Obras* v roce 1871.

Todas las Rimas de Gustavo forman, como el Intermezzo de Heine, un poema, más ancho y completo que aquel, en que se encierra la vida de un poeta. Son, primero, las aspiraciones de un corazón ardiente, que busca en el arte la realización de sus deseos, dudando de su destino... Siéntose poeta... (Rodríguez Correa). (Bécquer 2009, str. 51).

Zdá se, že důvod toho, proč Rodríguez Correu tato analogie vůbec napadla, lze hledat v kontextu doby. Heine byl tehdy čímsi jako módním hitem mezi španělskými spisovateli. Byl považován za něco nového (srv. Orton 1957, str. 215).

(...) Heine was welcomed with open arms. We have not only the ever-increasing flow of translations, which went on long after Bécquer's death, we have also the evidence of the numerous imitations of Heine which we find in the Spanish periodical press. (...) Many young poets, some of them Bécquer's friends, were reading and translating Heine. Bécquer followed suit. We have already seen from *Rima XVI* how Bécquer was attracted by songs that many had sung and how he showed he could sing them better. He tried to do the same with Heine, but he failed. (...) (Orton 1957, str. 216-217).

Ve výše uvedené citaci části Ortonova článku je velmi umně popsána přitažlivost Heina pro Bécquerovy španělské současníky a tím i pro Bécquera samotného. Orton zároveň ale zdůrazňuje, že ve chvílích, kdy se pokoušel Bécquer „lépe básnit než Heine“, kdy se na místo vzdušné fantasie pokusil do svých básní zapracovat Heinova reálná témata a jeho způsob psaní, selhal:

The two men were not in any way kindred spirits and that is why Bécquer, when he followed Heine, was led astray. Under Heine's tutelage Bécquer's genius was cramped and distored, not because of Heine's dynamic personality—for he was not daunted by Goethe—but because he was not being true to himself. Only where he was free from Heine's spell did he write his loveliest poetry. (Orton 1957, str. 217)

Orton natvrdo označuje Bécquerovy básně inspirované Heinem (byť konkrétní necituje) jako to „horší“ z Bécquerovy tvorby. Vrátime-li se zpět k paralele údajného implicitního srovnávání se s Goethem (kterou Orton dříve naznačil), může z toho vyplynout závěr, že Bécquerovi se jednoduše nepodařilo dosáhnout Heinovy geniality. Takovémuto vyústění se chce ale Orton očividně vyhnout a vysvětluje „Bécquerovo selhání“ tím, že se jen mylně snažil vniknout na území témat, která mu nebyla z duše vlastní.

Na posledních stranách svého pojednání se Orton věnuje dalšímu možnému bécquerovskému literárnímu zdroji, kterým byl dle Bécquerových vlastních slov Friedrich

⁶⁵ Ramón Rodríguez Correa se narodil v roce 1835 v Habaně, do Madridu odešel za prací. Seznámil se zde s Bécquerem a v Madridě zůstal do své smrti v roce 1894.

Schiller. Orton navrhuje možnost, že by Bécquer znal v době psaní svých *Rimas* Schillerovu tvorbu natolik, aby ho mohla ovlivnit, ale po roce 1861, kdy začala ve Španělsku stoupat Schillerova ‚hvězda‘, již určitý přenos možný jistě byl. Zdá se, že Bécquer Schillera velmi obdivoval, vedle zmínky jeho jména v eseji *Soledad* (1861), plánoval vydání jeho veršů *Ecos de Schiller* a v neposlední řadě ho zmínil i ve svém *Testamento*. Bécquerovi byl blízký především ‚mladý‘ Schiller z období ‚Sturm und Drang‘ (bouře a vzdoru, bouřlivého vyvrcholení osvícenství). V časopise ‚La Abeja‘ byl v roce 1867 otištěn článek týkající se jeho balad a v časopise ‚La América‘ bylo otištěno celkem na padesát překladů básní Goetha a Schillera⁶⁶. Schiller tak byl vedle Heina druhým Němcem, kterému se pootevřela srdce španělských čtenářů.

Orton netvrdí, že Schillerovy verše ovlivnily konkrétní básně Bécquerovy, ovšem upozorňuje na to, že v Schillerově sbírce *Die Anthologie aufs Jahr 1782*, se dá najít typická bécquerovská situace. V ‚Luralieder‘, písních věnovaných Lauře, resp. své domácí, vdově Luise Vischerové, se objevuje fantaskní, nadpozemská lyrika, jejíž obsah si Luisa nejspíš jen těžko dokázala správně vyložit. Navíc se tyto básně, byť jsou Lauře věnované, mnohem více věnují právě oním nelimitovaným rozletem fantasie, než že by se nějak upínaly na Lauru samotnou (srv. Orton 1957, str. 220).

Orton uvádí ještě jednu paralelu, kterou již objevil kubánský esejista a kritik Rafael María Merchán (1844-1905), a to tematickou paralelu Schillerovy básně *Amalia* a Bécquerovy *Rima XXIV Dos y uno*:

Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne,
Schön vor allen Jünglingen war er,
Himmlisch mild sein Blick wie Maiensonne,
Rückgestrahlt vom blauen Spiegelmeer.

Seine Küsse – paradiesisch Fühlen!
Wie zwo Flammen sich ergreifen, wie
Harfentöne ineinanderspielen
Zu der himmelvollen Harmonie –

Stürzten, flogen, schmolzen Geist und Geist zusammen,
Lippen, Wangen brannten, zitterten,
Seele rann in Seele – Erd und Himmel schwammen
Wie zerronnen um die Liebenden!

Er ist hin – vergebens, ach vergebens
Stöhnet ihm der bange Seufzer nach!
Er ist hin, und alle Lust des Lebens
Wimmert hin in ein verlornes Ach!

Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas
se aproximan y, al besarse,
forman una sola llama.

Dos notas que del laúd
a un tiempo la mano arranca,
y en el espacio se encuentran
y armoniosas se abrazan.

Dos olas que vienen juntas
a morir sobre una playa
y que al romper se coronan
con un penacho de plata.

Dos jirones de vapor
que del lago se levantan
y, al juntarse allá en el cielo,
forman una nube blanca.

⁶⁶ Orton uvádí, že tři z těchto básní se objevily ve španělském překladu: ‚La Abeja‘ v roce 1864 (*Die Entzückung an Laura*), v roce 1868 (*Phantasie an Laura, Das Geheimnis der Reminiscenz*). A v roce 1867 tytéž ještě v časopise ‚La América‘ ovšem v jiném překladu (srv. Orton 1957, str. 220).

(Schiller, Amalia, báseň psaná mezi 1798-1805)⁶⁷

Dos ideas que al par brotan;
dos besos que a un tiempo estallan,
dos ecos que se confunden;
eso son nuestras dos almas.
(Rima XXIV, Bécquer 2009, str. 83-4)

V obou případech se jedná o „mystic union in love“, která je dle Ortona „(...) of vital importance of both poets.⁶⁸“ Jde tedy přímo o spojení dvou duší a těl v jedno, jež přímo pramení z životní nutnosti obou básníků. Bécquer volí jakési věčné propojení dvou duší, setkávajících se v různé formě: „dos rojas lenguas de fuego“, „dos notas (...) del laúd“, „dos olas“, „dos jirones de vapor“, „dos ideas“, „dos besos“, „dos ecos“ (dva rudé ohnivé plameny, dvě noty loutny, dvě vlny, dvě části páry, dva nápady, dva polibky, dvě ozvěny); Schiller také popisuje mystické spojení: „zwo Flammen“, „Harfentöne“, „Geist und Geist zusammen“, „Seele (...) in Seele“, „Erd und Himmel“ (dva plameny, tóny harfy, duch s duchem spolu, duše v duši, země a nebe). Toto spojení je ale pouze mezifází, je hluboké a procítěné, ale stejně po něm následuje odloučení. Schiller tedy zakončuje báseň mnohem rozervaněji, Bécquer zůstává pouze u popisu spojení a vyhne se tak nutnosti volit mezi šťastným koncem a tragédií.

Bécquerův zájem o Schillera po roce 1861 umocnily pravděpodobně přednášky Ángula y Heredia na téma Goethe a Schiller, které se uskutečnily v roce 1863 na půdě madridského Atenea.

Germanizační hnutí v Madridu je doloženo již pět let před příchodem Bécquera. Básníci, kteří se pravidelně scházeli na tzv. tertuliích, autorských čteních, se zabývali kromě četby svých autorských textů i diskuzemi o literárních tendencích mimo španělskou půdu. Náměty a témata brali i z odborného tisku (výše zmíněného). Tyto diskuse pak de facto připravily půdu pro následné konkrétní ovlivňování španělských autorů.

Spolu s Ortenem tedy můžeme shrnout, že Bécquer procházel několika stádii vývoje své tvorby, ve kterých se odrazily nejen německé, ale i anglické a francouzské vlivy. Jeho tvorba nebyla v žádném případě založena pouze na Heinovi. Orton zdůrazňuje, že „vrátka“ k německé literatuře Bécquerovi pootevřel nejpravděpodobněji Rückert. A dále se posouval přes možný vliv Goetha k Heinovi a končil u mladého Schillera. Konkrétní německý vliv lze v Bécquerových *Rimas* vysledovat na více polohách: ve formě (krátkost a výstižnost⁶⁹); a v obsahu (v metafyzice poesie samotné stavějící na netělesných prožitcích). Druhá poloha, obsahová, je ovšem zřetelně ovlivněna i orientálními kořeny španělské poesie a tudíž, jak

⁶⁷ Schiller: Amalia z: <http://www.textlog.de/schiller-gedichte-amalia.html>

⁶⁸ Citáty z Orton: German Elements in Bécquer's „Rimas“, str. 222

⁶⁹ Není ovšem zcela vyjasněno, jde-li zde pouze o německý Heinův vliv nebo anglický vliv Byrona.

Orton říká v posledních dvou větách: „(...) *yet the flavor of Bécquer's disembodied verse is primarily oriental, not German. He (Bécquer) went to a German poet and found the East.*“ (Orton 1957, str. 224). Skrze německou tvorbu tak Bécquer dospěl k orientálním kořenům španělské literatury.

6.2 Formální výstavba

Následující malou exkursí do formální výstavby básní Gustava Adolfa Bécquera a Heinricha Heina se pokusíme rozkrýt, existují-li mezi oběma autory nějaké společné formální prvky, ačkoliv žili na různých územích a časově v jiných generacích. Nejprve se seznámíme s typickými formálními znaky, jež můžeme najít v Bécquerových ‚rimas‘ a posléze přihlédneme k typicky heinovské formě.

Literární vědec Rafael de Balbín Lucas v rámci své knihy *Sistema de rítmica castellana* popsal na několika příkladech (nejen) Bécquerových básní typické španělské tendence v poesii. Bécquerova poetická tvorba je v hlavní části knihy zmíněna v kapitolách: o rytmičké ose sloky, o délce verše, o metrických důrazech ve verších, o rytmu melodie, o základních typech strof a o rytmičké struktuře básní.

Na prvním příkladu Bécquerovy básně *Rima IX Besa el aura que gime blandamente* označené jako ‚Una estrofa becqueriana‘ se Balbín snažil demonstrovat očividné nahromadění rytmů:

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa a la nube en occidente,
y de púrpura y oro la matiza;
la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza,
y hasta el sauce, inclinándose a su peso,
al río que le besa, vuelve un beso. (Bécquer 2009, str. 66).

Rytmus celé básni udávají konce veršů, které jsou zdůrazněny (kromě verše pátého) větnou pauzou. Pouze pátý verš „la llama en derredor del tronco ardiente“ neobsahuje na konci pauzu větnou, nýbrž tzv. hyperbatón, neboli pauzu odrážející změnu přirozeného větného sledu. Pátý verš se skutečně od ostatních odlišuje: jako v jediném v něm není přítomno sloveso; a dále je zde použit pleonasmus ve formě atributu: plamen u hořícího kmene.

Všech osm veršů je složeno z různého počtu slabik s důrazem vždy na slabice předposlední na konci verše. Ovšem ve verších je využito i španělských synalef, tj. spojení slabik, ke kterému dochází ve španělštině při setkání vokálu na konci slova s vokálem na začátku slova následujícího, kdy se pak toto spojení počítá a čte jako slabika jedna (např.

y_has-ta_el-sáu-ce – jsou čteny pouze čtyři slabiky). Čímž to má každý verš slabik ve skutečnosti 11 a tudíž se jedná o hendekasylabu (srv. Balbín 1975, str. 43).

Díky stejnému počtu slabik a opakujícím se rýmům – lze pak vysledovat jasný rytmus: abababcc. V rámci hendekasylabu spadá povinný přízvuk na desátou slabiku a při recitování je možné udělat ve verši vnitřní pauzu. Ve výše uvedeném příkladu Bécquerovy *Rima IX* je hendekasilabický přízvuk dodržen a taktéž jsou přítomny pauzy, kromě třetího verše, kde chybí (srv. Balbín 1975, str. 45).⁷⁰

Další uvedená Bécquerova báseň *Rima XXIX Sobre la falda tenía el libro abierto* naopak dokládá zcela opačný příklad, jde o heterometrickou formu (tj. formu složenou z různých rytů), jež se objevuje např. u lidových romancí. K demonstraci uvádíme (stejně jako Balbín) druhou polovinu první strofy (báseň je dvoustrofá):

Sólo sé que nos volvimos
los dos a un tiempo,
y nuestros ojos se hallaron,
¡y sonó un beso! (Bécquer 2009, str. 92).

První verš je zakončen hyperbatickou pauzou (pauzou měnící slovosled), další tři verše jsou odděleny pauzami větnými. Balbín komentuje náhlou expresivitu verše jako narážku na napjatost dantovského verše a odkazuje na svůj článek *Una estrofa heterométrica en G. A. Bécquer* vydaný v roce 1957 v Madridu v edici *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*.

V rámci rozboru délky veršů uvádí Balbín tři základní typy strof: izometrickou (spočívající na stejném počtu vyslovovaných slabik ve verších, které se rýmují), homeometrickou (verše se nerýmují, ale snaží se proporčně udržet stejný počet slabik) a heterometrickou (nestejnorodé verše, s různými počty slabik, různým rytmem, které se však pravidelně střídají, rýmy nejsou vyloučeny). A právě jako příklad homeometrické strofy uvádí Balbín pátou strofu z další (šestistrofé) Bécquerovy básně, *Rima LXI Al ver mis horas de fiebre*:

Cuando mis pálidos restos
oprima la tierra ya,
sobre la olvidada fosa,
¿quién vendrá a llorar? (Bécquer 2009, str. 125).

Každý verš má různý počet slabik: 8-7-9-6. Co se přízvuků týká, první tři verše jsou zakončeny nepřízvučnou slabikou, poslední verš naopak slabikou přízvučnou (llorár).

⁷⁰ Besa el aura / que gime blandamente // las leves ondas / que jugando riza; // el sol besa a la nube en occidente, // y de púrpura y oro / la matiza; // la llama / en derredor del tronco ardiente // por besar a otra llama / se desliza, // y hasta el sauce, / inclinándose a su peso, // al río que le besa, / vuelve un beso.

I Heine si často a rád se svými rýmy pohrává a využívá je jako rýmy funkční, které mají vyvolat ve čtenáři určitý pocit. Rytmy k tomu užívá různé, nejčastěji střídavé abab cdcd. Některé rýmy úmyslně užívá k vyvolání vtipného vyznění, např. v básni č. 52 v *Lyrisches Intermezzo* ve třetí strofě najdeme verše:

O Liebchen mit den Äuglein klar!
O Liebchen schön und bissig!
Das Schwören in der Ordnung war,
Das Beißen war überflüssig. (Heine 1973, str. 93).

Heine oslovuje a popisuje dívku jako krásnou, ale jízlivou, a použije zde přídavného jména *bissig*, tj. kousavý, na něž ve čtvrtém verši významově navazuje ‚Beißen‘, tj. kousání, které bylo po přísahách už ‚überflüssig‘, tj. nadbytečné. Vedle tohoto humoristicky laděného pojetí, Heine rýmy dociluje též dojetí, např. opakováním stejných slov či celých veršů, které se rýmují, tak je tomu ku příkladu ve třetí strofě básně č. 14 z *Heimkehr*:

Ich sah sie [slzy] fallen auf deine Hand
Und bin aufs Knie gesunken;
Ich hab von deiner weißen Hand
Die Tränen fortgetrunken. (Heine 1973, str. 111).

V básni se objevuje rým ‚Hand‘ a ‚Hand‘, v prvním verši jde o směr, kam padají slzy milované (na tvou ruku), ve třetím verši pak o místo (z tvé bílé ruky), z něhož básnické Ich ve čtvrtém verši ony slzy ‚odpije‘. Jak Berendsohn komentuje, Heinovo hojné využívání básnické figury opakování působí jako rétorické zesílení obsahu, a má podobnou monotónní funkci jakéhosi zvukomalebného drilu podobného kouzelnickým zaklínadlům. (Srv. Berendsohn 1970, str. 152). Toto opakování se nevztahuje pouze na koncové rýmy, ale i na slova užitá uvnitř veršů, někdy tak vznikají i vnitřní rýmy. Např. první verš třetí (poslední) strofy z básně č. 10 v *Lyrisches Intermezzo*: ‚Sie blüht und glüht und leuchtet,‘ (Heine 1973, str. 75).

Další příklad Bécquerovy básně slouží jako prostředek k manifestaci zeslabení nebo potlačení přízvuku osobních zájmen. Jedná se o druhou strofu dvoustrofé *Rima LXIII Como enjambre de abejas irritadas*:

YO los quiero ahuyentar. ¡Esfuerzo inútil!
Me rodean, *me* acosan,
y unos tras otros a clavar*me* vienen
el agudo aguijón que el alma encona. (Bécquer 2009, str. 127).

Na osobním zájmeně, které v prvním verši plní roli podmětu, je silný přízvuk ‚Yo los quiero‘ (já je chci). Další osobní zájmena v druhém verši, která se vztahují k první osobě, plní úlohu předmětů: *me rodean* (obklopují mne), *me acosan* (pronásledují mne) a jejich přízvučnost je minimalizována. Poslední osobní zájmeno se objevuje ve třetím verši jako příklonka za slovesem *clavar* ‚clavar*me*‘ (v tomto smyslu pobodat mne) a právě díky této enklitické pozici ztrácí přízvuk úplně (viz Balbín 1975, str. 102).

Rétorická hra se zájmeny není u Heina nijak výrazná. Lyrický subjekt vystupuje v básních nejčastěji jako Ich (já) nebo mir (mně) či mich (mě), ale k nějakému většímu zhuštění této ‚já‘ přítomnosti obvykle nedochází. Oproti španělštině je v němčině přítomnost osobního zájmena povinná a tudíž bezpříznaková. Přesto i u Heina můžeme najít zesílený přízvuk na osobním zájmeně neplnícím roli podmětu, nýbrž předmětu při jeho vysunutí na první pozici ve větě. Např. první verš básně č. 1 z *Traumbilder*: „Mir träumte einst von wildem Liebesglühn“ (Heine 1973, str. 17).⁷¹ Kde je vynechán formální subjekt ‚es‘ a zastupuje ho osobní ‚mir‘ v sémantické roli beneficienta. Zhuštěné, zdůrazněné osobní zájmeno, jaké jsme viděli v Bécquerově básni výše uvedené, můžeme u Heina ale nakonec také najít: v básni č. 5 z cyklu *Neue Gedichte* v sekci *Neuer Frühling*; jedná se o poslední strofu ze tří, jež báseň uzavírá v podobném duchu bezvýchodné situace jako báseň Bécquerova:

Ich kann nicht singen und springen,
Ich liege krank im Gras;
Ich höre fernes Klingen,
Mir träumt, ich weiß nicht was.⁷²

V básni se explicitně v každém verši objevuje Ich-subjekt, a to i ve verši posledním, kde je zastoupeno Ich ve 3. pádu „mir“. Ich-subjekt nemůže zpívat, skákat, jen nemocný leží v trávě, poslouchá vzdálené zvonění a něco se mu sice zdá, ale sám neví co.

Další Bécquerovu báseň uvádí Balbín tentokrát v souvislosti s oslabením přízvuku příslovce v antepozici. Stupeň přízvučnosti příslovce ve španělštině odráží i jeho forma, čím je příslovce slabší, tím více tíhne k apokopě. Jedná se o část šesté strofy (z celkem dvanácti a třikrát opakovaného refrénu) *Rima LXXIII Cerraron sus ojos*:

(...)

Tan medroso y triste,

tan oscuro y yerto,

(...) (Bécquer 2009, str. 140).

V souvislosti s Heinovou tvorbou není na této básni tak zajímavé užití zmíněné apokopované formy příslovce, nýbrž paralelismus obou dvou veršů. Tato básnická figura opakování je totiž současně i další z Heinových oblíbených figur. Heine paralely využívá např. jako kontrastů dvou formálně stejných veršů s opačným významem: výstižným příkladem jsou verše z rozsáhlé básně č. 8 z *Traumbilder*: „Die Engel, die nennen es Himmelsfreud‘, // Die Teufel, die nennen es Höllenleid // Die Menschen, die nennen es: Liebe!“⁷³ (Heine 1973, str. 28); případně jako synonymických veršů, které se rýmují: báseň č.

⁷¹ Ve zcela bezpříznakovém postavení by věta zněla: Es träumte mir einst...

⁷² báseň k dispozici na webové stránce: <http://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/NeueGedichte/frueh05.htm>

⁷³ doslovný překlad: Andělé tomu říkají nebeská radost, čerti tomu říkají pekelná trýzeň, lidé tomu říkají: láska.

9 z části *Junge Leiden - Lieder*: „Nun liegen sie stumm und Toten gleich, // Nun starren sie kalt und nebelgleich.“⁷⁴ (Heine 1973, str. 39). Jedná se o první dva verše čtvrté strofy básně čítající strof celkem šest.

Na následující Béquerově básni je možné doložit zeslabení první části oslovení v případě, že se využije *el enfásis apelativo*, kdy se oslovení zdůrazní např. postponovaným zájmenem. Nejvíce je to patrné u kratších typů básní do pěti veršů. Následující báseň úryvek pochází z *Rima XXV Cuando en la noche te envuelven*, jedná se o konec první strofy, jenž se v různých lexikálních obměnách objevuje i v následných dvou dalších strofách a funguje tak jako samostatná jednotka, refrén:

diera, alma MÍA,
cuanto [poseo:]
¡la luz, el aire
y el pensamiento! (Bécquer 2009, str. 85).

Tuto báseň Balbín vyzdvihuje i v kontextu schopnosti vyjádřit milostnou frustraci krátkými a přesnými verši na rozdíl od poněkud ustrnulých a dlouhých veršů Bécquerových současníků, např. Bernanda Lépeze Garcíi (viz Balbín 1975, str. 188-189). V Heinových básních se podobný tropus nevyskytuje, neboť není pro německý jazyk již několik století běžné umísťovat zájmena až za podstatné jméno.

V některých básních dochází u Bécquera kvůli zachování rytmu k zdůraznění jinak ‚prázdného slova‘, tj. slova, jež není podmětem, předmětem ani přísudkem. Tak je tomu např. v následující Béquerově *Rima XXXIX ¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable*, kde se ve druhé (poslední) strofě vyskytuje zdůrazněné *pero*:

Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que al amor responda;
que es una estatua inanimada..., PERO...
¡es tan hermosa! (Bécquer 2009, str. 102).

Pero je od dalšího verše oddělené pauzou, kterou Balbín nazývá *encabalgamiento*, tato pauza spočívá v „*el desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica*“ (Balbín 1975, str. 202). Pro tento nesoulad mezi pauzou rytmu a syntaxe se v češtině ustálil termín z francouzštiny ‚enjambement‘, jde tedy o významový přesah jednoho verše do druhého s jakou si mezipauzou. Tento přesah, často volený z důvodu zachování metriky verše, způsobuje zdůraznění dvou částí jednoho celku, jenž je pauzou rozdělen. Jako další příklad k tomuto jevu uvádí Balbín i poslední strofu (z jedenácti) následující Béquerovy *Rima LXXVI En la impotente nave*:

⁷⁴ doslovný překlad: Teď leží němí a podobní mrtvým, teď zírají chladně a podobní mlze.

De aquella muda y pálida
mujer, / me acuerdo y digo:
—¡Oh, qué amor tan callado, el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo! (Bécquer 209, str. 148).

Enjambement najdeme i v básních Heinricha Heina. Například v těch, které psal blankversem, tedy veršem bez rýmů a asonancí. Příkladem může být např. první strofa (dvoustrofě) básně č. 24 z *Heimkehr*:

Ich unglücksel'ger Atlas! / eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, / und brechen
Will mir das Herz im Leibe. (Heine 1973, str. 116).

Větný přesah je především mezi třetím a čtvrtým veršem, kde význam nesoucí sloveso pro čtvrtý verš stojí na poslední pozici verše třetího. Přesah je markantní také pro změnu slovosledu, bezpříznakový by zněl: (...) und das Herz will mir im Leibe brechen. První a druhý verš jsou též podobně rozpojeny. Ovšem v nich je zdůrazněn předmět, kdy dochází k jeho opakování na začátku druhého verše a i k jeho konkretizaci: z jednoho neurčitého ‚světa‘ se stává ‚svět celý‘.

Vyskytne-li se v básni citoslovce, což je pro romantismus typický básnický jev, obvykle na něj dopadá expresivní důraz, jenž se odrazí v plném prozodickém přízvuku. Jako příklad uvádí Balbín mezi jinými i druhou strofu dvoustrofě Bécquerovy *Rima XLVII Yo me he asomado a las profundas simas*:

Mas ¡AY! de un corazón llegué al abismo
y me incliné un momento,
y mi alma y mis ojos se turbaron:
¡Tan hondo era y tan negro! (Bécquer 2009, str. 111).

Citoslovce najdeme i v mnoha básních Heinových. Viz např. již zmíněná báseň „O Liebchen (...)“. Paralelně ke kastilskému ‚¡ay!‘ se u Heina často vyskytuje středoevropské ‚Ach!‘. Jednou, z navíc i tematicky velmi podobných básní k výše uvedené Bécquerově *Rima XLVII*, je dvoustrofá báseň č. 12 z *Neue Gedichte*:

Ach, ich sehne mich nach Tränen,
Liebestränen, schmerzenmild,
Und ich fürchte, dieses Sehnen
Wird am Ende noch erfüllt.

Ach, der Liebe süßes Elend
Und der Liebe bittre Lust
Schleicht sich wieder, himmlisch quälend,
In die kaum genesne Brust.⁷⁵

⁷⁵Báseň č. XII ze sbírky Heinricha Heina: *Neue Gedichte* – Neuer Frühling: Přístup: <http://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/NeueGedichte/index.htm>

Jak je patrné, na počátku obou strof zde stojí zmíněné „Ach“. A byť se nacházíme v části věnované formální stránce, dovolím si upozornit na stejné téma: rozervané srdce básnického Ich, jež je zcela rozleptáno láskou. Typické to téma pro oba básníky.

Díky volnému slovosledu v kastilštině si může španělský básník dovolit nevšímat si souvztažnosti mezi důrazy přirozené sémantické a rytmické expresivnosti strofy. Tím ovšem dochází občas k nakumulování takovýchto výrazů, které pak na sebe strhávají veškerou pozornost a přebírají hlavní rytmickou funkci strofy (viz Balbín 1975, str. 152-153). Jako příklad tohoto jevu *Rima XXXVIII Los suspiros son aire y van al aire*:

Los suspiros son *aire* y van al *aire*.
Las lágrimas son *agua* y van al *mar*.
Dime, *mujer*, cuando el amor se olvida,
¿sabes tú adónde *va*? (Bécquer 2009, str. 101).

Opakování slov ‚aire‘ a paralelismus s další strofou, v níž je užitá stejná forma verše se vyskytují i u Heina, jak jsme viděli již výše. Můžeme však uvést dvě první strofy z básně č. 5 z *Traumbilder*, která se repetitivy a paralelismy přímo hemží:

Was treibt und tobt mein tolles Blut?
Was flammt mein Herz in wilder Glut?
Es kocht mein Blut und schäumt und gärt,
Und grimme Glut mein Herz verzehrt.

Das Blut ist toll, und gärt und schäumt,
Weil ich den bösen Traum geträumt;
Es kam der finstre Sohn der Nacht,
Und hat mich keuchend fortgebracht. (Heine 1973, str. 21).

V básni najdeme mimo jiného opakování podstatných jmen „Blut“ (krev), „Glut“ (žár), „Herz“ (srdce), atributů „toll“ (bláznivý) a jejich paralel „wild“ (divoký) či sloves „gärt“ (kypí), „schäumt“ (pění).

Na jiné Bécquerově *Rima XV Cendal flotante de leve bruma* se Balbín snažil dokázat, že tzv. ‚pausa interna simétrica‘, která rozděluje verš na dvě stejné části je podstatně větší než tzv. ‚pausa medial‘, která vzniká z dělení nestejnorodých částí veršů⁷⁶:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, // onda de luz:
eso eres tú. (Bécquer 2009, str.

⁷⁶ la pausa medial např. u Juana Boscána:
Verá la luna / y su mover mudable,
acá / y allá mostrando desatinos,
tanto que a los antiguos / fue admirable. (Balbín 1975, str. 169).

Díky této symetrické vnitřní pauze nedochází ke vzniku synalefy, byť se potkávají dva vokály za sebou. Pauza zároveň narušuje melodickou sekvenci básně a dochází tak ke skutečné césuře. V němčině se (stejně jako v češtině) dodržuje ráz před slovy začínajícími vokálem a k synalefě (odhlédneme-li od případných specifik některých dialektů) nedochází. Jako příklad césury u Heina můžeme uvést první strofu (ze šesti) básně č. 5 z *Lieder*:

Schöne Wiege meiner Leiden,
Schönes Grabmal meiner Ruh',
Schöne Stadt, wir müssen scheiden –
Lebe wohl! ruf ich dir zu. (Heine 1973, str. 36).

Zajímavé je, že i v Heinově případě césurá odděluje podstatná jména blíže určená jedním přídavným jménem („schöne Wiege“, „schönes Grabmal“) a následnou upřesňující genitivní vazbu („meiner Leiden“, „meiner Ruh“).

Další Béqueroва *Rima LXXII Las ondas tienen vaga armonía* demonstruje jev, při kterém se strofa skládá z kombinace veršů jednoduchých a složených (tj. z veršů, které obsahují césuru). V kastilské rytmicke je tento jev méně obvyklý o proti kombinacím veršů jen složených nebo jen jednoduchých (viz Balbín 1975, str. 184-6). V následujícím příkladu se jedná o kombinaci třech veršů složených a jednoho jednoduchého obsažených v poslední strofě pětistrofě básně:

—¿Te embarcas?, gritaban; // y yo sonriendo
les dije al pasar:
—Yo ya me he mebarcado; // por señas que aún tengo
la ropa en la playa // tendida a secar. (Bécquer 2009, str. 138).

Následující Béqueroovu *Rima I Yo sé un himno gigante y extraño* uvádí Balbín jako příklad užití různých veršů s tříčtvrtečním rytmem, které i přesto dohromady netvoří kakofonii. Jedná se o druhou strofu třístrofě básně:

1 3 6 9	Yó quisiéra_escribírlo del hómbr
2 5 8 11	domándo_el rebélde, mezquíno_idioma,
3 6 9	con palábras que fuésen a_un tiémpo
2 5 8 11	suspíros y rísas, colóres y nótas. (Bécquer 2009, str. 51).

Číslo před verši označují slabiky nesoucí přízvuk, ty jsou zdůrazněné pak i čárkami nad vokály přímo v textu, a dále Balbín graficky (podtržitkem) označuje i synalefy. Je patrné, že v lichých verších se jedná o deset slabik a v sudých o slabik dvanáct. Liché jsou dle Balbína zakončeny anapestem (dvě nepřízvučné a poslední přízvučná) a sudé amfibrachem (nepřízvučná, přízvučná, nepřízvučná). Argumentem proti kakofonii podle něho zůstává stabilní expresivní forma s nepřerušeným řetězem silných přízvuků (viz Balbín, 1975, str. 287-8). Zde si dovolím ovšem nesouhlasit s Balbínem v popisu básnických stop. Liché verše nekončí na přízvučnou, ale nepřízvučnou slabiku, čímž je nelze, dle mého názoru, přiřadit k anapestu, ale stejně jako verše sudé k amfibrachu. A právě díky tomu ke kakofonii

nedochází. Verše totiž nemusí končit větnou pauzou, nýbrž mohou i plynule přecházet jeden do druhého. Opět se tedy dostáváme k enjambementu.

Jako spojení mezi kastilskou poesií lidovou a umělou vidí Balbín existenci čtyřverší, která jsou populární formou právě v lidové poesii. Ovšem oblíbena jsou i u básníků tak říkajíc z povolání. Jako ukázka k tomuto jevu by se daly uvést téměř všechny zde již uvedené básně. Bécquer je i názorným příkladem toho, že v kastilštině je dle literárních vědců neoblíbenější formou básně el *poema monoestrófico*, tzn. jednostrofá báseň. I k tomuto jevu by se daly využít jako příklad výše uvedené básně. Spolu s Balbínem můžeme však uvést i následující *Rima XXIII Por una mirada, un mundo*:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... ¡Yo no sé
qué te diera por un beso! (Bécquer 2009, str. 82).

V básnické tvorbě Heinově též převažují čtyřverší, obvykle jsou však součástí několika strofých básní. Heine měl v oblibě především básně dvou-, tří- a čtyřstrofé, pouštěl se však i do delších epických básní čítajících až 22 strof (i více) např. báseň ze sbírky *Die Heimkehr* s názvem *Doña Clara*. Jeho jednostrofá čtyřverší mají spíše charakter epigramu, než že by působila lyricky jako u Bécquera. Ku příkladu báseň č. 8 z *Lieder*:

Anfangs wollt ich fast verzagen,
Und ich glaubt, ich trüg es nie;
Und ich hab es doch getragen –
Aber fragt mich nur nicht, wie? (Heine 1973, str. 38).

Na počátku se chtělo básnické Ich téměř vzdát, protože si myslelo, že to neutáhne, pak to přece utáhlo, ale nemáme se ho ptát jak. V mlze zůstává utajený předmět, ono velmi těžké (spíše psychicky než fyzicky) ,to‘. Vzniká tak jakási hříčka, pro kterou lze hledat pointy.

Vedle čtyřverší se v několika Bécquerových básních objevují i šestiverší, která dle Hernándezze odkazují k anglosaskému vlivu Lorda Byrona (srv. Hernández 1946, str. 52). Heine, byť (díky módní vlně v německých zemích) Byronovo dílo taktéž obdivoval a překládal do němčiny, básně v tomto formátu prakticky nepsal (srv. Melchior 1902, str. 1-2). Jako příklad za Bécquerova šestiverší můžeme uvést první strofu čtyřstrofé *Rima XV Cendal flotante de leve bruma*:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura onda de luz:
eso eres tú. (Bécquer 2009, str. 75).

Bécquerova dvanáctistrofá (vč. třech refrénů) *Rima XII Porque son, niña, tus ojos* je příkladem pro užití ,estribillo medial‘, tj. refrénu uprostřed strof. Ačkoliv mnohem častější

forma refrénu v poesii bývá opakování jednoho melodického celku obvykle na konci strofy. Využití refrénu uprostřed strof spíše poukazuje na píseň než pouhou báseň. Účinek refrénu je v každém případě jasný, dodává básni zjevný význam (viz Balbín 1975, str. 324). Z dané básně jsou jako příklad uvedeny třetí a pátá, devátá a jedenáctá strofa a refrény na pozici strof čtvrté a desáté.

Es tu mejilla, temprana
rosa de escarcha cubierta,
en que el carmín de los pétalos
se ve al través de las perlas.

*Y, sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean,
pues no lo creas,*

que parecen tus pupilas
húmedas, verdes e inquietas,
tempranas hojas de almendro
que al soplo del aire tiemblan.

(...)

Es tu frente que corona
crespo el oro en ancha trenza,
nevada cumbre en que el día
su postrera luz refleja.

*Y, sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean,
pues no lo creas,*

que entre las rubias pestañas,
junto a las sienes semejan
broches de esmeralda y oro
que un blanco armiño sujetan. (Bécquer 2009, str. 70-72)

Variace na refrény najdeme i v Heinových básních. Četné jsou ve sbírce *Lieder und Romanzen*, ale i v *Lyrishes Intermezzo*. Jde však spíše o jednotlivé verše, jež se opakují v následujících strofách, než přímo o opakování strof. Velmi melodická báseň s variacemi refrénu je např. báseň *Die Lehre* (Ponaučení) z Heinovy pozůstalosti. Poslední verše, které vytváří ve druhé a třetí strofě refrén vedou k rytmicky stejně postavenému verši strofy poslední, v němž se navíc skrývá pointa celé básně:

Mutter zum Bienenlein:
„Hüt dich vor Kerzenschein!“
Doch was die Mutter spricht,
Bienenlein achtet nicht;

Schwirret ums Licht herum,
Schwirret mit Sum-sum-sum,
Hört nicht die Mutter schrein:

„Bienelein! Bienelein!“

Junges Blut, tolles Blut,
Treibt in die Flammenglut,
Treibt in die Flamm´ hinein –
„Bienelein! Bienelein!“

´s flackert nun lichterrot,
Flamme gab Flammentod. –
„Hüt dich vor Mägdelein,
Söhnelein! Söhnelein!“ (Heine 1973, str. 219).

Matka dává ponaučení malé včelce, aby se držela zpátky od světla svíčky. Včelka ji však neuposlechne a vrhne se do plamene. Poslední strofa pak spojuje včelku se synkem a plamen svíčky s děvčetem, od něhož se má „Söhnelein“ (synek) držet dál.

Nyní nahlédneme na formální stránku z opačné strany, tedy ze strany Heinovy básnické tvorby a jeho oblíbených básnických prostředků směrem k tvorbě Bécquerově. Mnohé figury byly již okomentovány na příkladech Bécquera, nyní následuje výčet těch, jež doposud zmíněny nebyly, ale jsou přitom pro Heinovu tvorbu příznačné.

V rámci opakovacích figur, které jsme již částečně probrali, Heine s oblibou využívá i zhuštěného opakování slov ve verši (či ve verších) přímo za sebou. Dochází tak nejen ke zdůraznění daného slova, ale i k příznakové subjektivizaci slova ve vztahu k básnickému subjektu. Jako příklad uveďme první strofu (ze šestnáctistrofé) sedmé básně z prvního cyklu *Nordsee* pojmenované *Nachts in der Kajüte*:

Das Meer *hat seine* Perlen,
Der Himmel *hat seine* Sterne,
Aber *mein Herz, mein Herz,*
Mein Herz hat seine Liebe.
(...) (Heine 1973, str. 185).

Opakování slov či slovních spojení bezprostředně za sebou lze nalézt i v básních Bécquera. Ovšem nejsou tak časté, jako u Heina. Např. v páté strofě *Rima III Sacudimiento extraño* najdeme první dva verše s podobnou repeticí: „Ideas sin palabras, // palabras sin sentido;“ (Bécquer 2009, str. 54). Nebo ve třetím verši čtyřveršové *Rima XVII Hoy la tierra y los cielos me sonríen*: „hoy la he visto... La he visto y me ha mirado...“ (Bécquer 2009, str. 78).

Heine hojně využívá i kvalitativního stupňování přívlastků případně predikativů, tím dochází ke gradaci v odkrývání popisovaného (srv. Berendsohn 1970, str. 132-134). Např. ve verších v druhém cyklu *Nordsee* třetí báseň *Der Schiffbrüchige*: „Es lebt ein Weib im Norden, // Ein schönes Weib, königlich schön.“ (Heine 1973, str. 197). V prvním verši nejprve Heine uvádí, že na severu žije žena, v druhém verši tuto ženu konkretizuje přívlastkem krásná a ve

stejném verši nakonec tento popis ještě více konkretizuje (stupňuje) tím, že dodává, že je královsky krásná.

Bécquer tuto básnickou figuru příliš nevyužívá, lze dokonce říci, že přívlastky poměrně šetří. K rozvíjení básnického subjektu mnohem častěji využívá metafor a přirovnání, jak je tomu např. v první strofě dvoustrofe *Rima LXII* s názvem *Al amanecer*, ve které je zachyceno v názvu zmíněné svítání:

Primero es un albor trémulo y vago,
raya de inquieta luz que corta el mar;
luego chispea y crece y se dilata
en ardiente explosión de claridad. (Bécquer 2009, str. 126).

Přesto v *Rima LXVIII No sé lo que he soñado* můžeme i u Bécquera najít podobně rozvinutý, vygradovaný predikativ (poměrně jako výjimku); jedná se o třetí verš první strofy třístrofe básně: „Triste, muy triste debió ser el sueño,“ (Bécquer 2009, str. 132).

V mnohých básních Heine využívá jako zdůraznění určitého jevu či pointy kromě pozitivní gradace výše uvedené i gradaci antitezí (opakem, protikladem, kontrastem) případně přímo zápořem. (Srv. Berendsohn 1970, str. 134-142). Tak je tomu např. v básni č. 9 *Im Hafen* z druhého cyklu *Die Nordsee*, následujících sedm veršů pochází ze třetí strofy:

Du bist wie eine Rose!
Nicht wie die Rose von Schiras,
Die hafisbesungene Nachtigallbraut;
Nicht wie die Rose von Saron,
Die heiligrote, prophetengefeierte; -
Du bist wie die Ros´ im Ratskeller zu Bremen!
Das ist die Rose der Rosen,
(...) (Heine 1973, str. 207).

Výčtem příkladů (růže ze Širázu, růže ze Šáronu), které Heine neguje, maximálně zdůrazňuje nadřazenost a zvláštnost připodobnění třetího k růži z radničního sklepa v Brémách, jež nezní tak exoticky a zajímavě jako dvě předchozí, ale přesto je právě ono to vyvolené. Bécquer využívá negace jako úvod pro připustku, tedy de facto podobně a přesto jinak. Např. v *Rima IV No digáis que, agotado su tesoro* je v první strofě (z pěti) zdůrazněna úvodní teze celé básně:

No digáis que, agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira;
podrá no haber poetas, pero siempre
habrá poesía. (Bécquer 2009, str. 57).

Jak jsme již v předešlých kapitolách viděli, typický básnický tropus pro Heinovu poesii je ironie. K tomu, aby ji docílil, využívá různých prostředků, mimo jiné i prostřednictvím výběru určitých tvarů slov, např. zdvojnásobení, případně nadužíváním cizích slov na pozici rýmů. (Srv. Berendsohn 1970, str. 145-147). Jako doklad ke zdvojnásoběním

můžeme uvést např. báseň z *Lyrisches Intermezzo* č. 30 (připomínající již uvedenou báseň č. 14 *Auf meiner Herzliebsten Äugelein* ze stejné sbírky):

Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein,
Die blühen und blühen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt. (Heine 1973, str. 83).

Zdrobněliny jako ‚Veilchen‘ (fialka), ‚Äugelein‘ (očíčko), ‚Wängelein‘ (tvářička, líčko), ‚Händchen‘ (ručička), ‚Herzchen‘ (srdíčko) narazí na vypointovaný tvrdě znějící přičestí trpné ‚verdorrt‘ (vyschlé). Ale nejen to, opět i tady lze mluvit o určité gradaci výčtem krásných popisů ve čtyřech prvních verších, které jsou zakončeny negativním kontrastem pátého posledního verše. V Bécquerových *Rimas* se prakticky příznakové zdrobněliny vůbec nevyskytují.

Jednoznačným germánským vlivem v básních Heinricha Heina je užití tzv. aliterace čili náslovného rýmu (Stabreim), velmi oblíbeného v německy psané poesii. Kmeny slov, které nesou význam, začínají stejnou hláskou, případně skupinou hlásek. Vzájemně jsou tedy propojeny svými začátky a nikoliv konci, jak je tomu u běžných rýmů zvykem. Za všechny můžeme uvést první strofu básně *Der Hirtenknabe* ze sbírky *Aus der Harzreise*:

König ist der Hirtenknabe,
Grüner Hügel ist sein Thron;
Über seinem Haupt die Sonne
Ist die große, goldne Kron'. (Heine 1973, str. 170).

Pomocí aliterace jsou zde zdůrazněny slova v prvních třech verších: ‚Hirtenknabe‘ (mladý pastýř), ‚Hügel‘ (kopec), ‚Haupt‘ (hlava). Jak Berendsohn uvádí, v některých případech je vědomé užití aliterace Heinem sporné, ovšem převažují verše, ve kterých je cíleně tento tropus k navození určité nálady použit. Slova, jež aliteraci tvoří, stojí obvykle ve verších volně, buď v jednom verši za sebou, nebo na začátku či na konci veršů dalších. Často se jedná nejen o první písmeno, ale i o opakování skupiny souhlásek, např. bl-, kl-, schr-, schw-, str-, tr- atd. (Srv. Berendsohn 1970, str. 179-187).

Docílit náslovného rýmu v kastilštině je velmi složité vzhledem k volnému přízvuku ve slovech. Lze říci, že aliteraci jako takovou v básních Bécquera nenajdeme. Velmi blízká aliteraci je však Bécquerova hra s podobně znějícími slovy uprostřed veršů. Nejlépe je to patrné na *Rima* označené 55 (uvedené již v podkapitole o tvorbě Gustava Adolfa):

Una mujer me ha envenenado el alma,
otra mujer me ha envenenado el cuerpo;
ninguna de las dos vino a buscarme,
yo de ninguna de las dos me quejo.

Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
si mañana, rodando, este veneno

envenena a su vez ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron? (Bécquer 2009, str. 151).

Tato ‚rima‘ vytváří dojem náslovných rýmů nejen díky opakování stejných slov, případně částí veršů (viz první a druhý a poté třetí a čtvrtý verš první strofy), ale i užitím podobně znějících slov vytvářejících jakési melodicky znějící skupiny: ‚cuerpo, buscarme, quejo, acusarme; envenenado, las dos vino, veneno; redondo, mundo, rueda, rodando‘.

Asonance, které jsou oproti aliteraci naopak jevem pro kastilskou poesii specifickým, jsou v rámci Heinovy tvorby spatřovány jako přímý vliv španělských romancí a není tedy divu, že převažují právě v básních s kastilskými tématy: *Don Ramiro* (9. romance), *Doña Clara* (ze sbírky *Heimkehr*) či *Almanson* (taktéž ze sbírky *Heimkehr*). (Srv. Berendsohn 1970, str. 157-158). Jako ukázkou Heinovy asonance lze uvést např. první dvě strofy z první části zmíněné básně *Almanson*:

In dem Dome zu Corduva
Stehen Säulen, dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel.

Und auf Säulen, Kuppel, Wänden
Zieh'n von oben sich bis unten
Des Korans arab'sche Sprüche,
Klug und blumenhaft verschlungen.
(...) (Heine 1973, str. 153)

Rytmus jednotlivých čtyřverší je abcb, přičemž 2. a 4. verš je zakončen asonancí: „dreizehnhundert“ – „(ge)walt'ge Kuppel“; „bis unten“ – „verschlungen“.

Některým básním Bécquera je možné přisoudit přívlastek ‚božské asonance‘. Samy jsou důkazem toho, že jejich autor měl skutečný cit pro melodii svého mateřského jazyka a dokázal si pečlivě ‚vyhrát‘ s výběrem slov. Docílil díky tomu dojmu неотřelých zakončení veršů vytvářejících bezchybnou melodii završenou navíc často i pointou. Příkladem může být např. poslední strofa (z pěti) *Rima II Saeta que voladora*:

eso soy yo, que al caso
cruzo el mundo sin pensar
de dónde vengo ni a dónde
mis pasos me llevarán. (Bécquer 2009, str. 53).

Dovolím si uvést na tomto místě ještě jeden příklad asonance Gustava Adolfa, neb se jedná o skutečnou perlu melodické výstavby a byla by škoda ponechat ji stranou, jedná se o dvoustrofoú *Rima XLIX Alguna vez la encuentro por el mundo*:

Alguna vez la encuentro por el mundo,
y pasa junto a mí;
y pasa sonriéndose, y yo digo:
—¿Cómo puede reír?

Luego asoma a mi labio otra sonrisa,

máscara del dolor,
y entonces pienso: —Acaso ella se ríe,
como me río yo. (Bécquer 2009, str. 112).

Vznikají příjemná např. zvukomalebná spojení: „junto a mí“ – „puede reír“, „del dolor“ – „río yo“, doplněná o nápadně nahromaděné hlásky ,o‘ a ,s‘: „encuentro, mundo, junto, sonriéndose, yo, digo, cómo, asoma, labio, otra, sonrisa, dolor, entonces, pienso, acaso, como, río, yo“, „pasa, pasa, máscara, se“.

Jako básnickou figuru využívá Heine i vynechání rýmu, dociluje tím jakéhosi probuzení čtenáře i básnického Ich z do té doby navozeného rytmu a atmosféry. Berendsohn uvádí jako příklad této figury konec prologu v *Lyrisches Intermezzo*:

(...)
Sie spielen und singen, und singen so schön,
Und heben zum Tanze die Füße;
Dem Ritter, dem wollen die Sinne vergehn,
Und fester umschließt er die Süße –
Da löschen auf einmal die Lichter aus,
Der Ritter sitzt wieder ganz einsam zu Haus,
In dem düstern Poetenstübchen. (Heine 1973, str. 72).

Poslední strofa, jak vidno, má rytmus ababccd, přičemž se vymyká předešlým pěti strofám, jejichž rytmus byl pravidelně ababcbb, tímto náhlým přerušením stereotypně očekávaného rytmu se zdůraznil konec básně, která je touto změnou i melodicky vypointována.

U Bécquera je takováto básnická figura k porovnání velmi těžko dohledatelná, protože v jeho básních převažuje právě již zmíněná asonance, která v některých případech může působit jako ztráta rýmu. A také protože mnohé z Bécquerových Rimas jsou psány volnými verši bez zakončení rýmem.

Vypovídající hodnotu má též délka básní obou autorů. Heinovy ‚Lieder‘ jsou již při běžném prolistování jeho sbírek nejčastěji dvou-, tří- a čtyřstřofé. Zatímco andaluská tradice ‚coplas‘, ze kterých těžil především Bécquer, je naopak výhradně jednostřofá (srv. Hernández 1946, str. 44). Je pravda, že mnoho Bécquerových ‚rimas‘ jsou právě jednostřofé (celkem se to týká 13 ‚rimas‘ z celkového počtu 79), ovšem dvou- a třístřofé ‚rimas‘ tvoří společně většinu (39 ze 79: 25 x po dvou střofách, 14 x po třech).⁷⁷ Byť je u Bécquera patrná inklinace v počtu střof k formě ‚Lieder‘, nedá se opomenout právě jednostřofá forma ‚coplas‘. I v Heinově tvorbě najdeme totiž básně o jedné střofě, ale v rámci kvantitativního poměru k ostatním s více střofami je jich zanedbatelné minimum. Jsou však specifické pro své

⁷⁷ Další časté formy Bécquerových básní: pět a sedm střof (á 7x), šest střof (6x). (Viz Bécquer 2009, str. 51-151).

vyostřené pointy a neskrývanou ironii. Např. již zmíněná báseň č. 30 *Die blauen Veilchen der Äugelein* ze sbírky *Lyrisches Intermezzo*, č. 51 *Mag da draußen Schnee sich türmen* ze sbírky *Heimkehr*, či následující báseň č. 78 *Selten habt ihr mich verstanden* z téže sbírky:

Selten habt ihr mich verstanden,
Selten auch verstand ich euch,
Nur wenn wir im Kot uns fanden,
So verstanden wir uns gleich. (Heine 1973, str. 140).

Heine se na rozdíl od Bécquera vyjadřoval i k sociálním tématům. Toto je jedna z jeho, jak již řečeno, ostřejších básní, ve které básnické Ich ironizuje, jak své okolí, tak i samo sebe. Parafrázujeme-li obsah do jedné věty: lidé si rozumí pouze tehdy, mají-li stejný problém. Heine ovšem sáhl k expresivnějšímu jazyku a tak místo spojení „mít problém“ či „být v nepříjemné situaci“ je v básni spojení „wenn wir im Kot uns fanden“ (když jsme se nacházeli v lejnu, výkalech). Nic podobného u Bécquera nenajdeme. Ale to už přecházíme pomalu k obsahové stránce.

Tento lingvistický exkurs prokázal Bécquerovo pevné postavení v kastilském básnictví jakožto básníka, který je v lecčems novátorský, ovšem převážně využívá domácích prostředků ke komponování svých básní. Je zajímavé, že ani v jednom případě Balbín ve své stati o kastilské poesii nezmiňuje u příkladů Bécquerových básní, jež uvádí, jakýkoliv odkaz na germánský či jiný zahraniční vliv. Mnohé z básnických tropů však, jak zároveň dokázáno na příkladech, využíval ale právě i Heine. A nemají-li být označena konkrétní nálepkou dané kultury, můžeme je nazvat zmezinárodněnými. Tato fakta ovšem nedokazují nic víc, než že oba básníci tvořili v podobných kulturních prostředích a v ne příliš vzdáleném časovém horizontu.

6.3 Témata a motivy

Po této částečně teoretické a formálně analytické části následuje analýza konkrétních témat a motivů, jež se u obou autorů prolínaly vč. konkrétních ukázek.

Zavala se ve svém úvodu ke kapitole *Bécquer y Rosalía*⁷⁸ dotýká odlišného uspořádání Bécquerových básní v edici, kterou sestavili jeho přátelé po jeho smrti a uspořádání knihy *Libro de los gorriones* znovu napsané a sestavené přímo Bécquerem poté, co jeho původní *Rimas* zničila revoluce. Na toto „jiné“ sestavení básní upozorňovali více či méně kriticky, jak jsme již viděli, i Schneider a Orton. Uspořádání Bécquerových *Rimas* post mortem, a tedy až jeho přáteli, se zakládá na jakési tematické chronologii a Zavala právě tato témata pojmenovává: „la expresión artística, el amor afirmativo y esperanzado, ruptura y amor

⁷⁸ V: Zavala Iris M.: *Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Crítica, 1982.

perdido, la experiencia del fracaso z otros textos que revelan preocupación por la muerte, la soledad, la angustia nocturna (...).“ (Zavala 1982, str. 241). Zdá se, že má jít o jakousi vývojovou paralelu s životem: od pilování formální stránky postupuje přes nadšení z očekávání lásky, zklamání, obavu ze smrti, osamění atd. Je tu popsán de facto dramatický vývoj směřující k vyvrcholení, dle očekávání ne příliš dobrému. María del Pilar Palomo, Edmund L. King a Gabriel Celaya ve svém eseji *Claves de las Rimas* vidí jako hlavní červenou nit (již si zvolili Bécquerovi přátelé) táhnoucí se celou sbírkou přímo průběh prožívání lásky: „el amor, el desamor, la ruptura, el desengaño...“⁷⁹, ovšem zároveň upozorňují na to, že ale kreativita spisovatele tento daný postup vůbec ve skutečnosti dodržovat nemusí.

Básně Heinricha Heina, které si sestavoval do jednotlivých sbírek sám (kromě několika básní, které nestačil vydat), takovouto strukturu směřující k jedné tematické pointě (k odrazu životního milostného vývoje) úplně nevykazují. Jejich témata se spíše jako bumerang vracejí a opět odlétají pryč. Např. milostné básně v *Lyrisches Intermezzo*, které svou melodičností a krátkostí mohly Bécquera oslnit asi nejvíce, jsou uspořádány tematicky spirálovitě či peripeticky: touha po lásce, rozkoš z lásky, prožření, smutek ze smrti lásky; a znovu: příslib lásky a její opěvování, obdiv k lásce překonávající překážky, ztracená láska (nejčastěji vdaná za někoho jiného), smutek v srdci a osamění, rozchod přes velkou lásku (z obou stran), mrtvá láska, vzpomínky a sny o lásce, ironicky pojaté básně o lásce: ženy vs. muži, jaro vs. vnitřní depresivní stav, láska vs. nenávisť, sen vs. skutečnost (kde skutečnost odpovídá smutnému snu), pomíjivost lásky, útěcha v hrobě. Navíc jsou všechna doprovázena minimálně nádechem ironie, ať už vůči básnickému Ich nebo předmětu básně. Musíme připustit, že v celkovém pohledu je i u Heinova uspořádání patrný určitý vývoj od počáteční euforie po, řekněme, hřbitovní náladu ke konci sbírky, ovšem průběh mezi tím je skutečně velmi rozkolísaný, jako by kopíroval nějakou maniodepresivní linku. Proto je možné s následujícím citátem Bécquerova přítele, Rodrígueza Correy, jednoho ze sestavovatelů Bécquerova odkazu, souhlasit jen částečně:

Todas las Rimas de Gustavo forman, como el Intermezzo de Heine, un poema, más ancho y completo que aquel, en que se encierra la vida de un poeta.

Son, primero, las aspiraciones de un corazón ardiente, que busca en el arte la realización de sus deseos, dudando de su destino... Siéntese poeta... (Bécquer 2008, str. 51).

Je rozhodně patrné, že lze na tematické úrovni u obou autorů nalézt určité analogie. To ostatně tvrdí i José Pedro Díaz ve svém eseji *El ambiente prebequeriano*⁸⁰: „Heine se hace

⁷⁹ Esej *Claves de las Rimas* V: Zavala, Iris M.: *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. (str. 286-301)

⁸⁰ Esej *El ambiente prebequeriano*: V: Zavala, Iris M.: *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. (str. 273-279)

presente en Bécquer sobre todo en aquellos poemas que cantan el desengaño amoroso y evocan más directamente una situación;“ (Díaz v: Zavala 1982, str. 277). A skutečně je právě toto téma „desengaño amoroso“ prezentované skrze ironii, jakési trpké probuzení se ze zamilovanosti, právě ono pevné pojítko mezi Heinovými a Bécquerovými básněmi. S Heinovou ironií na tomto poli jsme se již setkali v kapitole o jeho tvorbě v rámci životopisné části. Jako konkrétní příklad paralely nyní můžeme uvést Bécquerovu *Rima LVIII Quieres que, de ese néctar delicioso* a Heinovu báseň č. 25 ze sbírky *Lyrisches Intermezzo*.

¿Quieres que, de ese néctar delicioso,
no te amargue la hez?
Pues aspírale, acércale a tus labios
y déjale después.

¿Quieres que conservemos una dulce
memoria de este amor?
Pues amémonos hoy mucho, mañana
digámonos: —¡Adiós! (Bécquer 2009, str. 122).

Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
Die Sonne lachte mit freundlicher Lust;
Da küßtest du mich, und dein Arm mich umschlang,
Da preßtest du mich an die schwellende Brust.

Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks;
Da sagten wir frostig einander: „Lebwohl!“
Da knicktest du höflich den höflichsten Knicks.

Básnické Ich v Bécquerově básni doporučuje svému milovanému „ty“ lásku (onen „sladký nektar“) letmo okusit (vdechnout, přiblížit ke rtům), ale poté opustit, aby si zachovala svůj sladký nádech ve vzpomínkách a nedostala hořkou pachut' sedliny. *Rima LVIII* tak působí jako recept na uchování věčné lásky skrze rychlý rozchod, který následuje po jejím intenzivním naplnění. Ironicky působí odpovědi na otázky, které Ich klade básnickému „ty“.

Heinova báseň nejprve vykresluje stereotypy prostředí vhodného pro milování (kvetoucí lípu, zpěv skřivana, slunce smějící se přátelskou náladou), poté popisuje básnické Ich, jak ho milované „ty“ políbilo, objalo a přimáčklo na hrud'. V druhé strofě pak následuje diametrální kontrast, jenž přenáší celou báseň právě do úrovně ironie. Nejprve opět vykresluje prostředí (opadané listy, dutý řev vrány, slunce zdravící vyschlým pohledem) a poté básnické „my“ se (s ledovým klidem) rozloučí vyřčením „sbohem“, což ještě samostatné „ty“ pak korunuje tou nejzdvořilejší poklonou.

José Pedro Díaz zároveň však jedním dechem dodává, že ne vždy v případě inspirace Heinem se jednalo o obohacení Bécquerovy tvorby, neb ten se občas nechal (dle Díaze) strhnout Heinem natolik, že opustil v jeho prospěch svůj vlastní originální způsob psaní: „(...) en algunos casos el ejemplo de un poema en el que Heine cantó el mismo tema que él [Bécquer] está por expresar, atrapa a nuestro poeta y lo encamina en una dirección que no era la más adecuada a su propia índole.“ (Díaz v: Zavala 1982, str. 277). Tento výrok hraničí téměř s označením Bécquera Heinovým epigonem, kteroužto záležitost jsem však komentovala (a zavrhl) již v úvodu této práce. Sám Dámaso Alonso se k této záležitosti též

vyjádřil a ve svém eseji *Originalidad de Bécquer*⁸¹ tvrdí, že Bécquer sice napodoboval básně Byrona, Anastasiuse Grüna, Schilera, Heina a i španělských básníků např. José Marí de Larrea či Augusta Ferrána, ovšem zároveň dodává: „Y, sin embargo, Bécquer es un gran poeta, de voz inconfundible.“ (Alonso 1935 v Zavala 1982, str. 280). Tedy, že přes všechny vlivy je Bécquer ve svých básních nezaměnitelný.

Zmíněné velké téma nešťastné lásky spojující Bécquera s Heinem pramení často buď z její nenaplněnosti, nebo z následné ztráty (nejčastěji rozchodu). Oba autoři hojně využívají v rámci tohoto tématu určitých konkrétních motivů, jež s oblibou opakují a různě variují. Oba dva například popisují své milostné objekty (mujer, /la/ hermosa, niña, hija, tú, ella – Frau, Mädchen, Kind, Liebe /Liebchen/, Sie, sie, du) různými detaily a to především vnějšími fyzickými (labios, boca – Lippen, Mund; pupila, pestañas, ojo – Auge, Äuglein, rostro – Angesicht; mano, brazos – Hand, Arm; mejilla – Wange), ale i vnitřními (corazón-Herz, aliento, alma – Seele, sangre – Blut); různými vnějšími fyzickými projevy, i vnitřními pocity (např. sonrisa, lágrimas, llanto, besos, mirada, dolor, alegría, amor, pasión – Lächeln, Tränen, Weinen, Küße, Blick, Schmerz/Leiden, Gram, Angst, Lust, Liebe, Leidenschaft). U obou autorů se též objevují přímo z romantismu vycházející poněkud temnější motivy, které dotvářejí především atmosféru místa a času (misterio, tumba, sepulcro, luna, noche, niebla, bosque, mar, abismo, sombra, sueño – Grab, Nacht, Nebel, Wald, Mondschein, Meer, Kluft, Schatten, Traum) i fantastické postavy, sloužící často jako popis milostného objektu (náyades, ninfas – Nympe, Fee, Elfe, ovšem i temnější: gnomos, espíritu, fantasma – Vampire, Basiliken, Geister, Gespenster atd.). Oba dva se též hodně soustředí na vykreslení atmosféry pomocí světla (luz, sombra, sol, oscuridad, aurora, albor, amanecer, crepúsculo, fuego, niebla, bruma, estrellas, luz ardiente /pálida, brillante/, fulgor, luna – Licht, Schatten, Sonnenschein, Finsternis, Morgendämmerung, Abendlicht, Himmelslicht, Mitternacht, Flammen, Nebel, Sterne, Zauberlicht, Mondschein), zvuků (murmullo, suspiros, sonido, rumor, latidos /de tu corazón/, silencio, voz, campana – Stimme, Lieder, Glocke, zvuky zastoupené ptactvem: Vögel /Vögelein/, Nachtigall, Lerche, Taube, Rabe), přírodních živlů (mar, océano, olas, ondas, espuma, volcán, aire, brisa, viento, céfiro, tormenta, nubes – Meer, Strom, Welle, Lavastrom, Luft, Sturm, Wind, Herbstwind, Hauch, Gewitter) a dokonce i vůní (perfumes, olor /de cirio, de violetas, rosas – u Heina prostřednictvím květin a stromů: Rose /Röselein/, Lilie, Veilchen, Lotosblume; Fichte, Palme, Linde, Zypresse, Apfelbaum). Objevují se i čistě praktické, objektivní motivy domácnosti, domu či jejích části spojené s milovanou osobou (balcón, ventana, torre – Fenster, Haus, Tür, Turm u Heina se pak objevují i romantizující

⁸¹ esej *Originalidad de Bécquer*. V: Zavala, Iris M.: *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. Str. 280.

Schloss či Burg). V neposlední řadě je velkým tématem smrt, umírání a smutek (muerte, muerto, agonía, tristeza – Tod, Leiche, traurig, Gift, Sehnen, Ende, Abschied)

Téma času najdeme u obou básníků především v kontrastech rána a noci. Heine však též využíval ročních období, především jara a podzimu (Frühling, Herbst). V romantismu jako takovém obvykle roční období korespondovala s vnitřním rozpoložením hrdiny, v Heinových básních však často naopak stojí v opozici vůči hrdinovým pocitům. Po romantické zkušenosti dochází v tomto jejich kontrastu k jejich maximálně vypointovanému zdůraznění: např. pučící a živé jaro stojí v přímé opozici vůči demoralizovanému duševnímu stavu Ich subjektu. Tak je tomu např. v básni č. 31 ze sbírky *Lyrisches Intermezzo*:

Die Welt ist so schön und der Himmel so blau,
Und die Lüfte, die wehen so lind und so lau,
Und die Blumen winken auf blühender Au,
Und funkeln und glitzern im Morgentau,
Und die Menschen jubeln, wohin ich schau –
Und doch möcht ich im Grabe liegen,
Und mich an ein totes Liebchen schmiegen.⁸² (Heine 1973, str. 84).

Bécquer se spíše držel paralely svěžesti po ránu a umdlelosti v noci. Ve formě subjektivní metafory vnitřních pocitů můžeme tento kontrast pozorovat na úrovni světla (svítání vs. noční temnota) a najít např. v *Rima LXII Al amanecer*, jejíž první strofu jsme již citovali v části věnované formální výstavbě:

Primero es un albor trémulo y vago,
raya de inquieta luz que corta el mar;
luego chispea y crece y se dilata
en ardiente explosión de claridad.

La brilladora lumbré es la alegría,
la temerosa sombra es el pesar.
¡Ay! ¿En la oscura noche de mi alma,
cuándo amanecerá? (Bécquer 2008, str. 126).

Světlo se stupňuje skrze přívlastky, nejprve je „un albor trémulo y vago“ (mlhavé a chvějící se svítání), poté „raya de inquieta luz“ (paprsek neklidného světla) až se z něj stane „ardiente explosión de claridad“ (žhnoucí výbuch světla). V druhé strofě se nám skrze kontrastu světla dostává klíče, kdy „la brilladora lumbré“ (lesknoucí se záblesk) představuje radost a „la temerosa sombra“ (bázlivý stín) představuje obavy.

Pozoruhodné jsou i neustálé náznaky propojování básnického Ich s autorem básně, jež provokují autoři sami. Básnické Ich sice můžeme interpretovat jako částečně autobiografické, nikoli však přímo jako autora samotného. U Heina v několika básních vystupuje Ich subjekt v roli básníka (Dichter) snažícího se zapůsobit na svůj milostný objekt. V básni č. 16 *Liebste*,

⁸² Volně parafrázovaný obsah: Svět je tak krásný, nebe tak modré, ovzduší příjemné a tak vlhké, květiny se kolébají na rozkvetlé louce a lesknou se a třpytí v ranní rose, a lidé slaví, kamkoliv se podívám – A přesto bych rád ležel v hrobě a přimknul se k mrtvé milované.

sollst mir heute sagen z cyklu *Lyrisches Intermezzo* Heine skrze básníka zastoupeného jako Ich zajímavě relativizuje vztah objektivní reality a subjektivní smyšlenosti básně. A to konkrétně na svém milostném objektu:

Liebste, sollst mir heute sagen:
Bist du nicht ein Traumgebild',
Wie's in schwülen Sommertagen
Aus dem Hirn des Dichters quillt?

Aber nein, ein solches Mündchen,
Solcher Augen Zauberlicht,
Solch ein liebes, süßes Kindchen,
Das erschafft der Dichter nicht.

Basilisken und Vampire,
Lindenwürm' und Ungeheu'r,
Solche schlimme Fabeltiere,
Die erschafft des Dichters Feu'r.

Aber dich und deine Tücke,
Und dein holdes Angesicht,
Und die falschen frommen Blicke –
Das erschafft der Dichter nicht.⁸³ (Heine 1973, str. 77-78).

Heine si ani v této básni neodpustil ironii, když v poslední strofě shrnuje, že vše možné je básníkův mozek stvořit (upíry, nestvůry, bájná zvířata), jen ne onu záludnou, krásnou ženu, která předstírá to, co není. Báseň se dotýká nejen tématu Ich vs. reálný básník, nýbrž jako by se Heine snažil otevřít otázku prapůvodního autorství jako takového, autor vs. nadpřirozená síla nad autorem (např. bůh).

Bécquer, který sice též několikrát využil role básníka pro svůj básnický Ich subjekt, však mnohem častěji zmiňuje jako aktanta přímo poesii. V podobném duchu jako výše zmíněná báseň Heinova (jejíž volný překlad najdete v uvedené poznámce pod čarou) se pak nese *Rima XXI ¿Qué es poesía?*, jež de facto staví také milostný objekt do nepolapitelné role, již pojmenovává jako poesii samu.

—¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul,
¿Qué es poesía...! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.⁸⁴ (Bécquer 2008, str. 81).

Milostný objekt je dle Bécquera přímo poesíí, otázkou zůstává, kdo je jejím tvůrcem. Interpretace jsou možné dvě: buď je to básník, který vytváří básnický milostný objekt, nebo,

⁸³ Volnější překlad: Miláčku, dnes bys mi měla povědět, jestli nejsi pouhý obraz snu, který vytváří za parných letních dní básníkův mozek. Ale ne, taková pusinka, takové čarovné světlo očí, tak milé, sladké dítě, to nedokáže vytvořit básník. Bazilišky, upíry, draky a obludy, taková zlá pohádková zvířata, ty básníkův oheň stvořit dokáže. Ale tebe a tvé záludnosti, a ani tvou líbeznou tvář předstírající skromnost, to nedokáže stvořit básník.

⁸⁴ Volnější překlad: Co je poesie? Ptáš se, zatímco zatínáš svou modrou zornici do mé. Co, že je poesie? Ty se mě ptáš? Ty jsi poesie! (Kdybychom byli hodně puntičkářští, zdá se, že Bécquer neoplýval přílišnými znalostmi lidského těla, neboť zornice je vždy /až na případy albinů/ černá. Ovšem to bychom básníkovi upírali jeho právo na básnickou licenci.)

jak nabízí Heine (v předešlé básni), nějaká jiná síla stojící vně spisovatelovy kreativity. A právě toto dilema je to, co tyto dvě básně tematicky spojuje.

V posledně citované Bécquerově básni se objevuje ještě jeden motiv oběma básníky velmi oblíbený, jsou to „modré oči“ milované. V případě německého básníka by tento fakt nebyl až tak zajímavý, neboť ve střední Evropě nejsou modré oči až takovou vzácností; u Bécquera na španělském území je ovšem možné brát jejich frekventované použití za příznakové. Konkrétně se jedná minimálně o pět „rimas“ (XII, XIII, XXI, XXVII, XXXIV), ve kterých se „ojos“ nebo „pupilas azules“ (případně jejich přirovnání k moři, k nebi nebo světlému dni) vyskytují. Zajímavý je tento výčet ve chvíli, kdy zjistíme, že pro Španělsko typické tmavé (černé, hnědé) oči jsou explicitně zmíněny pouze jednou (*Rima XXV*). (Oči ovšem nejsou jediným „modrým“ motivem, vedle nich zastupují modrou barvu u Heina i Bécquera: obloha, květiny, moře, mořské vlny apod.). Další pro Bécquera typickou barvou očí je „verde“, zelená; tato barva je přítomna kromě *Rimas* (např. XII: „tus ojos verdes como el mar (...), verdes los tienen náyades, verdes los tuvo Minerva, y verdes son las pupilas de la *hourís* del Profeta.“⁸⁵), též v *Leyendas*, z nichž jedna je dokonce pojmenována přímo jako *Los ojos verdes*. Nahromadění motivu barev u obou básníků můžeme vypořadovat např. na následujících dvou básních, v obou básník oslovuje a popisuje svůj milostný objekt, prostřednictvím metafor spojených s barvami. Části Heinovy básně č. 56 *Saphire sind die Augen dein* ze sbírky *Die Heimkehr* a části Bécquerovy *Rima XII Porque son, niña, tus ojos*, jejíž první strofa byla již částečně odcitována v tomto odstavci výše:

Saphire sind die Augen dein,
Die lieblichen, die süßen.
(...)
(...)

Dein Herz, es ist ein Diamant,
Der edle Lichter sprühet.
(...)
(...)

Rubinen sind die Lippen dein,
Man kann nicht schönre sehen.⁸⁶
(...)
(...) (Heine 1973, str. 130-131).

(...)
El verde es gala y ornato
del bosque en la primavera;
entre sus siete colores
brillante el iris lo ostenta;
las esmeraldas son verdes;
verde el color del que espera,
y las ondas del océano
y el laurel de los poetas.

Es tu mejilla temprana
rosa de escarcha cubierta,
en que el carmín de los pétalos
se ve al través de las perlas.

(...) [vynechán refrén a další strofa]

Es tu boca de rubíes
purpúrea granada abierta
(...)
(...)

⁸⁵ (Bécquer 2009, str. 70)

⁸⁶ Volnější překlad: Safíry jsou tvé oči, milované, sladké. (...) Tvé srdce je diamant, který vyzařuje vzácné světlo. (...) Rubíny jsou tvé rty, nelze spatřit krásnější. (...)

(...) [vynechán refrén a další strofa]

Es tu frente que corona
crespo el oro en ancha trenza,
nevada cumbre en que el día
su postrera luz refleja.

(...) [vynechán refrén a další strofa]

que, entre las rubias pestañas,
junto a las sienes semejan
broches de esmeralda y oro
que un blanco armiño sujetan.⁸⁷

(...) [vynechána poslední strofa]
(Bécquer 2008, str. 70-72).

Výše uvedené básně mají společné především propojení barev a drahých kamenů: Heine používá metafory safíru pro oči, diamantu pro srdce, rubíny pro ústa. Bécquer připodobňuje oči ke smaragdům, skrze perly je vidět karmínová červeň tváře, rubínová ústa (ústa z rubínů). Heinův popis krásné ženy směřuje k žárlivé pointě (zde necitované) směrem k muži, který popisovanou získá. Záměr Bécquerova popisu je řekněme pedagogicko-psychologický, snaží se ženu popsat, aby jí vysvětlil, že zmíněné smaragdové oči jsou její předností a ne nedostatkem.

Tematickou oblastí, které se např. Bécquer prakticky vůbec v *Rimas* nevěnuje, ale jíž naopak Heine dává poměrně velký prostor, jsou rodinné vztahy. V Heinových básních se to přímo hemží různými členy rodiny (Vater, Mutter, Großmutter, Sohn, Tochter, Schwester atd.). U Bécquera dokonce nenajdeme ani další z Heinových příznačných podnětů k básnění o ztrátě milované, a to motiv svatby (Hochzeitsfest, Braut, Bräutigam), jenž je hojně zastoupen v básních např. ve sbírce *Traumbilder*.

Další motiv, se kterým Heine s oblibou pracuje, je téma snu. Ten se vyskytuje sice i u Bécquera, ale zdaleka ne až v takovém rozsahu. Bécquerův Ich subjekt často ‚o něčem sní‘, případně jeho objekt je v přeneseném slova smyslu přímo oním snem (*Rima XI, XLVIII, LIX*). Heinův Ich subjekt sen naopak prožívá a obvykle se z něj na konci básně probudí do opačné reality (opět především viz sbírka *Traumbilder*). Následující dva výňatky ilustrují právě tento rozdíl ve využívání motivu snu. Vlevo první a poslední strofa Heinovy básně č. 2 *Ein Traum*,

⁸⁷ Volnější překlad: Zelená je parádou i ozdobou jarního lesa; mezi svými sedmi barvami se jí zářivě chlubí duhovka; smaragdy jsou zelené; zelená je barva čekajícího a vln v oceánu, i vavřínového listu básníků. Tvá mladá tvář je růže pokrytá jinovatkou, v níž se odráží karmínová červeň okvětních lístků skrze perly. (...) Tvá rubínová ústa jsou jako rozevřené nachové granátové jablko (...). Tvé čelo korunuje kučeravé zlato širokého copu, zasněžený vrchol, ve kterém se odráží poslední světlo dne. (...) [oči] které, mezi tvými blondatými řasami, přímo vedle spánků připomínají smaragdové brože, a zlato [čela], jež přidržuje bílého hranostaje. (...).

gar seltsam schauerlich ze sbírky *Traumbilder*, vpravo poslední strofa Bécquerovy *Rima XI*

Yo soy ardiente, yo soy morena:

Ein Traum, gar seltsam schauerlich,
Ergötzte und erschreckte mich.
Noch schwebt mir vor manch grausig Bild,
Und in dem Herzen wogt es wild.

(...)[vynecháno dvacet strof]

Und als ich in die Grube schaut,
Ein kalter Schauer mich durchgraut;
Und in die dunkle Grabesnacht
Stürzt ich hinein – und bin erwacht.⁸⁹ (Heine 1973, str. 17-20).

XI (51)
(...)[vynechány dvě strofy]

-Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intagible;
no puedo amarte.⁸⁸(...) (Bécquer 2008, str. 68).

Existují tedy motivy, které najdeme u obou básníků (žena jako milostný objekt, smutek, radost, rozchod, smrt, sen atd.) případně podobné prostředky, jimiž oba vyjadřují atmosféru prostředí i pocitů (zvuky přírody, barvy, kontrasty světla a tmy). Tyto motivy najdeme ovšem u mnohých jiných básníků, současníků. Se stoprocentní jistotou tedy nelze tvrdit, že zrovna tyto jednotlivé motivy jsou oním Heinovým vlivem na Bécquerovu tvorbu, nápadná podobnost tu ovšem jistě je.

V rámci kritického náhledu shrňme též odlišnosti obou básníků. Konkrétně je formuloval ve svém eseji *Originalidad de Bécquer*⁹⁰ v roce 1935 Dámaso Alonso: Heine se až hédonicky vyžíval v ironii, humoru; Bécquer spíše okrajově (*Rimas XXXI, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLV*) a téměř jakoby skrze oči dítěte. Heine se dobrovolně nechal mnohem více limitovat realitou, ze které čerpal; Bécquer naopak mnohem více vycházel ze svých subjektivních pocitů. (Srv. Alonso 1935 v: Zavala 1982, str. 283-284).

⁸⁸ Doslovný překlad Bécquerovy básně: Jsem sen, něco nemožného, neskutečný přízrak z mlhy a světla; jsem nehmotná, jsem nedotknutelná, nemohu tě milovat.

⁸⁹ Doslovný překlad Heinovy básně: Zvláště děsivý sen mě pobavil a vyděsil. Stále se přede mnou vznáší hrůzný obraz a v srdci to divoce vě. (...) A když jsem se podíval do té díry, zmocnila se mě hrůza; a já jsem se zřítíl do temné noci hrobu – a pak jsem se probudil.

⁹⁰ esej „Originalidad de Bécquer“. V: Zavala, Iris M.: *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. Str. 284.

7 Heine a Bécquer: Legendy (jako žánr)

Zdá se, že Bécquerovy *Leyendas* jsou v rámci teoretických prací o jeho tvorbě poněkud upozadřovány. Nutné je ovšem podotknout, že právě ony jsou tím, co Gustava Adolfa stále udržuje v aktivním podvědomí španělsky čtoucích čtenářů. A byť jsou v mnoha ‚colegios‘ součástí povinné četby, (která bývá mnohými díky samotnému faktu povinnosti často nenáviděna), jsou velmi oblíbeným a vyhledávaným čtením napříč všemi věkovými skupinami⁹¹. V této popularitě pak můžeme najít paralelu s neutuchající oblíbeností Heinricha Heina v německy mluvících zemích.

Romantickou ironii odrážející se v Bécquerových *Leyendas* (především díky roli komentujícího spisovatele) jsme již komentovali v části jí věnované: Romantismus ve Španělsku a německých zemích. Zde se budeme věnovat aspektům propojujícím legendy Gustava Adolfa Bécquera s podobnou tematikou u Heinricha Heina.

Heinrich Heine se sice též věnoval próze (esejím, teoretickým pojednáním), ale jak jsme již viděli v jeho životopise, jinak se na poli umělecké prózy necítil příliš ve své kůži. Jeho subjektivní pocit neohrabanosti byl později podpořen objektivním diváckým neúspěchem při uvedení jeho dramatických děl na jevišti. Tento fakt stojí naopak v kontrastu k (dramatické) tvorbě Bécquera, jenž zažil úspěch na otevřené scéně. Dost však o dramatické tvorbě a vraťme se k legendám.

Jako dvě základní ingredience úspěchu Bécquerových legend jsou uváděny jeho cit k tajemnu a pointě příběhu. Pesimistický duch jeho legend často propojený krutým humorem hraničí s estetikou José de Esproncedy a Mariana José de Larra. (srv. Benítez 1974 v: Zavala 1982, str. 316). Bécquerovi se rozhodně nedá upřít fantasmie, se kterou své příběhy dokázal vystavět, aniž by se v nich pak on či čtenář nutně musel ztratit. De la Peña k tomuto tématu užítí fantasmie upřesňuje:

Un elemento muy peculiar en el tratamiento de su prosa es la importancia que Gustavo Adolfo Bécquer concede a la fantasía que llena de misterio sus *Leyendas*. Tanto en las leyendas orientales como en las extraídas de relatos españoles, de Soria, Toledo o Andalucía, el componente imaginativo y el placer de la sorpresa son los ingredientes más continuados de su desarrollo y sus imprevisibles finales. (de la Peña 2008, str. 60).

Dle citátu výše Bécquerova fantasmie naplňuje *Leyendas* atmosférou záhad, ať už se jedná o legendy inspirované orientem nebo jednotlivými oblastmi Španělska (Soria, Toledem, Andalucií atd.). J Bécquerovy *Leyendas* Odlišnost Bécquerovy fantasmie od fantasmie romantiků je podle de la Peñi v tom, že romantici fantasmii využívali jako únik ze svízelné situace

⁹¹ V rámci české literatury se s podobným postojem můžeme setkat vůči Kytici Karla Jaromíra Erbena nebo Máji Karla Hynka Máchy.

obyčejného života do něčeho nadpozemsky vzdáleného, lepšího a hlavně příjemnějšího; ale Bécquer pomocí ní naopak dokládal pozitivistický důkaz toho, že odpoutá-li se člověk od skutečné zemské půdy, skončí v propasti sebezničení (srv. de la Peña 2008, str. 60-62).

Es evidente el hecho de que para los románticos la fantasía era un lugar de evasión en el que se protegían de una realidad incómoda. La fantasía les hacía vivir, les ayudaba a ocultarse de un mundo insatisfactorio y se constituía en una especie de isla paradisíaca contra la mediocridad de la vida cotidiana. (de la Peña 2008, str. 60-61).

Této teorii sebedestrukce skrze vlastní fantasii jistě odpovídá mnoho konců Bécquerových legend, o tom nemůže být pochyb. S tvrzením ale, že romantická fantasie romantikům zprostředkovávala jakýsi druh ráje k odpoutání se od stereotypní všednodennosti se nelze bez výhrad ztotožnit. Leckdy totiž tento pomyslný ‚ráj‘ vypadá v dílech romantiků spíše jako peklo⁹². Vyložíme-li si de la Peňovo označení romantické fantasie jako „rajského ostrova“ ve smyslu místa, kam se autoři utíkali skrýt před šedou realitou, pak se s jeho teorií o odlišném využití fantazie Bécquerem souhlasit jistě dá. De la Peña o něco dále k fantasii v Bécquerových *Leyendas* ještě dodává:

A veces con ironía pero también inserto en la tragedia de la ruptura con la lógica, el mundo de las *Leyendas* becquerianas se sitúa ante la fantasía como ante una peligrosa piedra en el camino con la que tropezamos y caemos en contra de nuestro propio deseo. La fantasía forma parte del Mal porque nos aleja de la razón y porque revierte los signos del Bien y los convierte en malditos. (de la Peña 2008, str. 62).

Ovšem jako by se tu směřovaly dva náhledy. Kdysi palčivá otázka vymezení se subjektivních Ich vystupujících v příbězích vůči autorům, kteří tyto příběhy napsali je literární vědou dlouhou dobu již zodpovězena. V přístupu de la Peňi ale jako by byla zapomenuta. To, co působí zkázu Bécquerových postav v jeho legendách sice skutečně romantická fantazie je, ale jedná se o romantickou fantazii právě těch konkrétních postav. K sestavení a sepsání příběhu legend, ale musel jejich autor, tj. Adolfo Gustavo, využít též fantazii, jež pro něj samotného jistě nepředstavovala ono zlo, které je zmíněno v citátu výše.

Předmětem disputace literární teorie tedy nemůže být uvedená fantazie jako vlastnost, již dal Bécquer svým postavám do vínku a využil ji poté k jejich vlastnímu nejen mentálnímu zničení se, nýbrž jeho vlastní fantasie, která mu umožnila příběhy (legendy) vytvořit či sepsat. A na této úrovni, obávám se, nemůže být řeč o tom, že by se nejednalo o fantasii romantismem neovlivněnou. Stačí jen přehlédnout témata a motivy, která Bécquer do svých legend zakomponoval. S několika základními, jež se objevovala u Bécquera: strachem z osamělosti, s vidinou smrti a posmrtného života, jsme se již setkali v komentáři jeho *Rimas*. Dalšími tématy a motivy byly: inspirace exotikou (*La Creación*), mystikou (*La rosa de pasión*, *La cruz del diablo*), nadpřirozenem (*El beso*, *El Miserere*, *Maése Perez el organista*),

⁹² Za všechny uveďme například již jednou zmíněný *Máj* Karla Hynka Máchy a nebo světově proslulé Pohádky bratří Grimmů.

nepolapitelnou představou lásky (*El rayo de luna*), fantastickými, pohádkovými bytostmi (*El gnomo*, *La corza blanca*), atd.

Bécquer byl, co se náboženství týká, dosti otevřená osobnost. Zvláště pro své legendy se zajímal o znaky okultismu (*El Misterio de las Catedrales*), stejně jako o symboly katolických klášterů nebo hinduistických doktrín (*El Caudillo de las Manos Rojas*). De la Peña o jeho přístupu říká:

Es decir, que Bécquer se movía en un pensamiento religioso multicultural que aceptaba perfectamente la existencia de religiones como la musulmana o la hebrea, tan representadas en el Toledo que él admira (...) Toledo y la conjunción de sus tres culturas forman la representación de su código de creencias, lo cual no implica que no se refiera a la religión católica como “nuestra religión” o que vincule algunas de sus actitudes con “nuestra fe”. (de la Peña 2008, str. 40).

Poté, co Bécquer opustil rodnou Sevillu, pohyboval se především ve společnosti intelektuálů, kteří byli otevření mnoha vlivům a jistě se proto nebránili do své tvorby zahrnout i jiné prvky, z jiných kultur a náboženských menšin. Zároveň k této náboženské otevřenosti je zajímavé doplnit slova jiného literárního teoretika, Rubéna Beníteze, jenž ve své stati *Estructura, tema y personajes de las LEYENDAS* tvrdí, že ale: „Bécquer no traiciona nunca su formación católica juvenil; para el mal sólo hay dos caminos, la conversión al bien o el infierno. El narrador no coincide nunca con los personajes malvados. (Benítez 1974 v: Zavala 1982, str. 316-317). Benítez v Bécquerově přístupu ke svým hrdinům vidí tedy jakýsi latentní, podvědomý způsob myšlení, kdy zlo musí být polepšeno nebo potrestáno, představující pro něj přímou spojnici s katolickou výchovou.

Těžko s tímto výrokiem nesouhlasit, dovoluji si však polemizovat s nutností propojení takového myšlení se zmíněným katolicismem: mnohem spíše než s nějakým konkrétním náboženstvím souvisí tento způsob myšlení s rozvojem vlastního svědomí a přirozenou lidskou touhou po potrestání toho, kdo nějakým způsobem škodí. A Bécquerovi hrdinové prakticky nikdy trestu neuniknou, dokonce ani ti, kteří pouze touží po nedosažitelném ideálu (lásce či uměleckém výtvaru), aniž by činili cokoliiv zlého, se buď zblázní, nebo zemřou. Zajímavé je, že Bécquer své hlavní hrdiny nijak detailně fyzicky ani psychicky nepopisuje, jejich charaktery se odkrývají skrze jejich jednání a cítění, a přesto dokáže vytvořit čtenáři dostatečné mentální napojení na jednotlivé protagonisty. Dramatický konflikt vychází ze střetu jejich morální síly (či slabosti) s realitou okolí je obklopující. Bécquerovi hrdinové představují, spíše než skutečné lidi z masa a kostí, symboly. Jeho vedlejší postavy jsou naopak mnohem více usazeny ve skutečnosti, dotýkají se popisem de facto až tradice kostumbrismu.

Kromě morálního apelu vidí Benítez v Bécquerových *Leyendas* ještě další rozměr, jímž je pokus o otevření očí těm jeho současníkům, kteří byli příliš ponořeni do materiálního

světa 19. století, a zapomněli, že život má ještě další, a to duchovní, rozměr. (Srv. Benítez 1974 v: Zavala 1982, str. 317-319).

V souvislosti s inspiračními zdroji Bécquerových *Leyendas* se hovoří i o některých majících údajně germánský původ (ne nutně spjatý s Heinovou tvorbou). Například Rodríguez Correa zmiňuje v úvodu do první edice Bécquerových *Obras* ve spojení s Bécquerovými *Leyendas* Rückertovy balady (srv. Orton 1957, str. 197). Což by bylo ovšem jistě téma na samostatnou rozsáhlou práci.

7.1 Možné příklady vlivu Heina na Bécquera

Vraťme se nyní ale ke spojení Heina s Bécquerem na formální a tematické úrovni ‚legend‘. Toto téma jako inspiraci měli oba spisovatelé (Bécquer i Heine) tak říkajíc zachyceno na uměleckém háčku, a musíme konstatovat, že s ním byli úspěšní oba. Oba dva vycházeli z lidové slovesnosti, již dále zpracovávali po svém způsobu, a jsou to dokonce právě jejich verze, které dokázaly paradoxně znovu zlidovět. Ovšem proti Bécquerovým legendám v próze stojí Heinovy legendy ve vázané řeči, tj. ve verších. Vzhledem k rozdílným žánrům a původům zpracovaných legend můžeme ale de facto pouze spekulovat o vlivu Heina na Bécquerovu tvorbu v této sféře.⁹³ Ovšem i některé spekulace (interpretace) mohou vést k zajímavým závěrům, přirozeně spekulace na úrovni obsahové, tematické a nikoliv formální.

Např. Alejo Hernández ve své knize *Bécquer y Heine*, pravděpodobně odkryl spojující prvek mezi Heinovou básní *Himmelsbräute* (vytištěnou 1851 v první knize nazvané *Historien* sbírky *Romanzero*) a Bécquerovou sevillskou legendou *Maese Pérez el organista* (vytištěnou poprvé 1861 v časopise ‚El Contemporáneo‘). (Srv. Hernández 1946, str. 59-62). Před bližším srovnáním tohoto spojení je ovšem nutné ještě zmínit, že existuje i další spojení zmíněné Heinovy básně *Himmelsbräute* a to s Bécquerovou legendou *El Miserere* s podtitulem *leyenda religiosa de Navarra* (vytištěnou 1862 též v časopise ‚El Contemporáneo‘). Nyní můžeme nahlédnout na obě spojení konkrétněji:

Heinova romance se sestává formálně z celkem jedenácti strof, z nichž je devět psáno jako čtyřverší a dvě (5. a 11. v pořadí) jako osmiverší. Rytmus čtyřverší i osmiverší je

⁹³ Ve spojení s Bécquerovými *Legendami* by bylo jistě zajímavější srovnání vlivu jiného německého autora, jenž je vedle Heinricha Heina též často citován jako jeden z autorů, kteří ovlivnili podobu kastilské romantické literatury a to E. T. A. Hoffmanna (1776-1822). „Heine con su Libro de cantares (1827) elevó la canción popular a cimas insospechadas, haciéndola apta para la expresión de los más delicados y complejos sentimientos. Hoffmann cultivó con éxito un tipo de cuento fantástico con temas de locura, de horror, grotescos, sobrenaturales desde su primera colección *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815).“ (Navas Ruiz 1990, str. 17) Toto by ovšem vydalo, podobně jako spojení s Rückertovými baladami, jistě na další samostatné pojednání.

přerývaný abcb (abcbdefe). Heine v *Himmelsbräute* (Nebeských nevěstách) popisuje tajemný rituál v jakémisi klášteře, kde se v noci sházejí mrtvé Voršilky a zpívají zádušní mši za zvuku varhan, na něž hraje mrtvý kostelník, aby vykoupily svůj hřích nevěry vůči Bohu a mohly jednou vstoupit na nebesa. V úvodu je řečeno, že strašidla může spatřit kdokoliv, kdo se klášteru přiblíží o půlnoci:

Wer dem Kloster geht vorbei
Mitternächtl'ich, sieht die Fenster
Hell erleuchtet. Ihren Umgang
Halten dorten die Gespenster. (Heine 1972, str. 41).

Motiv osamělého kolemjdoucího či poutníka, který se nachomýtné (víceméně úmyslně) u podobně strašidelného kláštera je právě v Bécquerově legendě *El Miserere*, ve které se vydá na Zelený čtvrtek skladatel do hor, aby zachytil údajné nadpozemsky krásné Miserere umučených mnichů. Po několika hodinách chůze bez odpočinku a v dešti dojde k ruinám, které se po odbití osmé hodiny večerní začnou přestavovat v původní klášter, stejně jako u výše citované Heinovы strofy, plně osvětlený:

(...) todavía se escuchaba su [zvonu] vibración temblando en el aire, cuando los doseles de granito que cobijaban las esculturas, las gradas de mármol de los altares, los sillares de las ojivas, los calados antepechos del coro, los festones de tréboles de las cornisas, los negros machones de los muros, el pavimento, las bóvedas, la iglesia entera comenzó a iluminarse espontáneamente, sin que se viese una antorcha, un cirio o una lámpara que derramase aquella insólita claridad. (Bécquer 2009, str. 237).

U Bécquera tedy najdeme motiv svědka, v jeho případě zkonkretizovaného povoláním muzikanta, stejně jako u Heina. V obou případech je důležitým motivem osvětlený klášter, v Bécquerově případě jde dokonce o typicky romantický motiv, kdy klášter povstává přímo z ruin. Z Bécquerovy ukázky je navíc (vůči poměrně až stroze úspornému Heinovi) patrná radost z popisu architektonických detailů vyvstávajících z popela.

Dalším společným motivem je příchod zmíněných strašidel. U Heina je opět pojednán co nejstručněji: procesí označuje jako temné; a mrtvé Voršilky popisuje pouze skrze krásné mladé obličejy vykukující z kapucí:

Eine düstre Prozession
Toter Ursulinerinnen;
Junge, hübsche Angesichter
Lauschen aus Kapuz' und Linnen. (Heine 1972, str. 41).

Bécquer příchod „svých“ mrtvých mnichů pojednal naopak opět ve velkorysém romantickém duchu s mnoha strašidelnými prvky. V jeho případě nejde vůbec o žádné pěkné jeptišky, nýbrž o kostlivce vycházející z hrobu:

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio, salir del fondo de las aguas, y agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo con voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, el primer versículo del salmo de David:

—*¡Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!* (Bécquer 2009, str. 238).

Avšak i u Heina můžeme najít označení jeptišek jako vystupujících strašidel z hrobu, ‚Grabenstiegnier Spuk‘. tento motiv přichází až v druhé polovině básně a též je spojen se zvoláním ‚Miserere‘ stejně jako výše uvedený citát Bécquerův.

Grabenstiegnier Spuk der Nacht,
Müssen büßend wir nunmehr
Irregehn in diesen Mauern –
Miserere! Miserere! (Heine 1972, str. 42).

„Miserere! Miserere!“ stojí na konci i následujícího čtyřverší a i ve čtvrtém verši posledního osmiverší, tvoří tak jakýsi refrén přímé řeči (zpěvu) mrtvých jeptišek.

Ach, im Grabe ist es gut,
Ob es gleich viel besser wäre
In dem warmen Himmelreiche –
Miserere! Miserere!

Süßer Jesus, o vergib
Endlich uns die Schuld, die schwere,
Schließ uns auf den warmen Himmel –
Miserere! Miserere!« (Heine 1972, str. 42).

I v Bécquerově legendě je „el Miserere“ několikrát zmíněno: jako přímá řeč (zpěv) samotných mrtvých mnichů jej najdeme pouze v místě, které jsme již citovali, v ostatních případech jde pak o označení žalmu, o jehož nejlepší zhudebnění se muzikant pokouší, a které v rámcové části, jaksi v ně legendy samotné, nachází literární Ich subjekt při návštěvě opatství Fitero.

Alejo Hernández svou interpretací spojení Heinových *Himmelsbräute* s Bécquerovou legendou *Maese Pérez el organista* poukazuje především na druhou polovinu poslední osmiveršové Heinovy strofy, ve které se objevuje motiv mrtvého kostelníka doprovázejícího jeptišky na varhany:

Also singt die Nonnenschar,
Und ein längst verstorbner Küster
Spielt die Orgel. Schattenhände
Stürmen toll durch die Register. (Heine 1972, str. 43).

Hernándezovi jde především o slovo ‚Schattenhände‘ (ruce ze stínu), které pokládá za inspiraci pro hru mrtvého varhaníka Maese Péreze ve zmíněné Bécquerově legendě. Pro lepší názornost tedy nyní ukázka z Bécquerovy legendy *Maese Pérez el organista*, ve které popisuje dcera mrtvého varhanisty sen matce představené, kvůli kterému se bojí hrát v kostele na varhany, na něž dříve hrával její otec. (Sen se posléze vyplní prakticky do puntíku).

(...) vi un hombre que, en silencio, y vuelto de espaldas hacia el sitio en que yo estaba, recorría con una mano las teclas del órgano, mientras tocaba de una manera indescriptible. Cada una de sus notas parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal, que vibraba con el aire comprimido en su hueco y reproducía el tono sordo, casi imperceptible, pero justo. (Bécquer 2009, str. 281).

Mohly být motivy Heinovy básně *Himmelsbräute* inspiračním zdrojem Bécquerovým legendám *El Miserere* a *Maese Pérez el organista*? V případě, že Bécquer báseň znal (ať už prostřednictvím překladu či Ferránovým převyprávěním), jistě; v případě, že ne, může to být i pouhá shoda náhod podobně smýšlejícího ducha epochy. Ovšem značně podezřelá shoda.

V rámci srovnávání zpracování legend je možné dále porovnat přístupy obou spisovatelů nikoliv na základě konkrétních jednotlivých motivů, nýbrž z hlediska celkového tématu, z něhož legendy vychází. Můžeme tak učinit na příkladě nejznámější legendy sepsané Heinrichem Heinem někdy mezi léty 1823 a 1825 *Die Loreley* (báseň č. 2 ze sbírky *Heimkehr*) a její tematicky sbratřené legendy Gustava Adolfa Bécquera *El rayo de luna* publikované v roce 1862 v časopise „El Contemporáneo“. Uvedme nejprve Heinovu báseň:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldenes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh’.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan. (Heine 1973, str. 103-104).

Heinovo zpracování lidové pověsti o vodní nymfě Lorelei, která svým zpěvem vábí námořníky na Rýnu, je od počátku uvedeno jako pohádkový příběh „ein Märchen aus alten Zeiten“. Dále Heine pokračuje svým oblíbeným lyrickým, ale zároveň realistickým popisem času „es dunkelt; im Abendsonnenschein“⁹⁴ a místa „fließt der Rhein; der Gipfel des Berges“⁹⁵. V další strofě Heine popisuje již přímo nymfu sedící nahoře na útesu, která

⁹⁴ Doslovný překlad: stmívá se ; ve světle večerního slunce.

⁹⁵ Doslovný překlad: protéká Rýn; vrchol hory.

tak zároveň může představovat i metaforu předtím popsaného místa, neboť se od jejích vlasů, stejně jako od vrcholu hory, odráží zapadající slunce. Jde konkrétně o verše: „Die schönste Jungfrau sitzet;“ a „Ihr goldenes Geschmeide blitzet“. Následuje strofa, ve které „připlouvá“ námořník v loďce, jež je zcela uchvácen tím, co vidí a přestává se věnovat řízení lodi: „Den Schiffer im kleinen Schiffe“ (...). V poslední strofě pak básnické Ich spekuluje o tom, že se námořník kvůli kouzlu zpěvu Lorelei utopí: „Ich glaube, die Wellen verschlingen / Am Ende Schiffer (...)“; a přímo obvinění Lorelei, že to ona zapříčinila jeho smrt: „(...) das hat mit ihrem Singen / Die Lorelei getan.“

Formálně se jedná o báseň o šesti strofách po čtyřech verších se střídavými koncovými rýmy ve formátu abab. V prvním a posledním čtyřverší vystupuje básnický Ich podmět; ve druhém až pátém čtyřverší jsou třetí osoby odkazující na popisované objekty zájmu: báseň tak tvoří Ich rámeček.

Jedná se o lyrickou báseň s epickou pointou v poslední strofě. Lyrický popis zastupují umně vybrané detaily, např.: chladný vzduch, vrchol hory ve večerním svitu slunce, česající se panna, mocná melodie jejího zpěvu, malá loďka, pohled do výše atd. Epické je pak zmíněné utonutí námořníka ve vlnách Rýnu.

Vedle tohoto žánrového kontrastu, je možné interpretovat i kontrast nebo alespoň posun v náhledu zmíněného básnického Ich podmětu. V úvodních dvou verších básnický subjekt říká, že „neví“, proč je tak smutný; v prvním verši poslední strofy už říká, že „věří“, že námořník utone. Není to kontrast dokonalý, ale je tu patrný určitý posun od objektivního vnímání k subjektivnímu, což může být bráno i jako zástupný prvek ironie, neboť obvykle dochází k opačnému vývoji: nejdříve je zastoupen subjektivní náhled a teprve poté obvykle dochází k objektivnímu zhodnocení situace z více stran.

Odkazy na vznik této básně zpracoval ve své knize Alejo Hernández. V roce 1802 vydal Clemens Bretano baladu *Loreley*. Její hrdinkou byla nádherná žena obviněná z čarodějnictví, do které se zamiluje biskup, jenž ji pošle do kláštera, aby ji zachránil. Žena z kláštera však uteče za svým milým, její láska je ale neopětována a proto se vrhne do Rýna. Další variantu příběhu zpracoval historik Nicolaus Vogt jako původní ságu o Rýnu: v ní je postava Loreley zamilovaná do muže, jehož nachytá s jinou ženou, a proto se vrhne ze skály do Rýna následována ovšem ještě třemi dalšími muži, kteří byli zamilováni pro změnu do ní. V roce 1821 prý následovala ještě poslední „předheinovská“ verze od vévody Loebena. Hernández uvádí dokonce přímo jednu strofu z jeho balady, která je nápadně podobná jedné strofě od Heina a označuje ji jako přímou inspiraci Heinova zpracování, jež se stalo téměř kultovní záležitostí. Její formální pravost však nebylo v mých silách ověřit a

proto ji nechávám stranou. (Hernández 1946, str. 23-25). Heinova báseň pochází z roku 1824. Lorelei v ní představuje již od počátku pohádkovou bytost lákající námořníky a opět jde skrytě (Ich neví proč je tak smutné) i odkrytě (na vrchol hory zírající okouzlený námořník) o neopětovanou lásku.

Novější interpretace této balady či ságy se zabývají myšlenkou spojení postavy Loreley s antickou postavou Echó, která potrestána za svou lásku, je lákavou, ale nedostižnou ozvěnou lidských hlasů. A toto je právě zmíněné tematické propojení mezi Heinovou *Lorelei* a Bécquerovou sorijskou legendou *El Rayo de luna*⁹⁶.

Bécquerova legenda je časově usazena do středověku, nedlouho po rozprášení templářského řádu. Většina děje se odehrává za letní noci; a prostorově se opírá o gotickou architekturu (paláce, středověkého města Soria, ruin templářského kláštera atd.); čas i prostor tedy vycházejí přímo z estetiky romantismu. V rámci lokality nechybí ani zmínka o řece Duero, na jejíž březích se město rozkládá. (Náhodný, avšak zajímavý motiv tvořící paralelu s motivem Heinova Rýnu, nad nímž se zdvihá hora s Lorelei.)

Hlavním hrdinou je šlechtic Manrique, jenž se na místo zdokonalování se ve fyzických činnostech rytířů (střelba, jízda na koni, souboje všeho druhu) raději věnuje svému vnitřnímu světu fantasmie. Bécquer ho popisuje slovy: „amaba la soledad“ (miloval samotu), „forjaba un mundo fantástico“ (vytvářel si fantastický/neskutečný svět), „era poeta“ (byl básníkem) a především pak větou: „Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo.“⁹⁷ (Narodil se, aby snil o lásce, ne, aby ji cítil/ prožíval.) Na první pohled je tedy hlavním jednajícím hrdinou mladý muž, kdežto u Heinovy Lorelei jde o nymfu. Ovšem, vezmeme-li v úvahu vlastnosti Manriquea, pak je můžeme spojit, jak s Heinovým ‚zasmušilým‘ básnickým Ich, tak v závěru s utopeným ‚zasněným‘ námořníkem.

Převyprávíme-li ve stručnosti děj *El Rayo de Luna*, jde o to, že Manrique si při jedné své noční vycházce bývalou templářskou zahradou vytvoří představu dokonalé ženy, jejíž záblesk zahlédne v měsíčním světle. Sleduje přízrak do lesa, kde se mu ztratí a znovu ho objeví v loďce, již vidí hluboko pod sebou ve městě. I ten se mu ztratí, a po chvíli ho znovu objeví v jednom gotickém okně, v domě, kde ale, jak posléze zjistí, žádná žena nebydlí. Manrique je však tak moc vnitřně přesvědčen o své pravdě, že objektivním informacím nevěří a stráví několik dní a nocí čekáním, že žena z domu vyjde. Nakonec své stanoviště opustí a zkusí štěstí znovu u templářské ruiny. Opět je jasná noc, jeho fantasmie pracuje na maximum, a skutečně znovu ‚zahlédne‘ kousíček bílého dívčího oděvu. Běží za

⁹⁶ Přeloženo Vitem Urbanem v knize *Hora duchů* (Vyšehrad, 1999) pod titulem *Měsíční paprsek*.

⁹⁷ Viz Bécquer 2009, str. 199-200.

ním, znovu se mu ztratí a pak se konečně náhle před ním objeví. Manrique ovšem konečně na vlastní oči vidí, že se nejedná o skutečnou ženu, nýbrž jen o měsíční paprsek. Toto prozření ho stojí motivaci k jakémukoliv dalšímu snění o žití a on upadne do jakési depresivní letargie. Bécquer zakončuje tuto legendu dovětkem Ich vypravěče, který komentuje stav Manriqua jako prozření do reality, jež ovšem ostatní shledávají jako šílenství: „Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio.“ (Bécquer 2009, str. 210).

Hlavní tematické pojítko mezi *El Rayo de Luna* a *Lorelei* vidím především právě ve zmíněné honbě za přeludem lásky, která v Bécquerově případě končí neschopností lidské psychy vést dál dosavadní způsob života a v Heinově případě dokonce fyzickou smrtí.

Můžeme se blíže podívat na některé motivy. Např. první ‚setkání‘ Manriquea se svou milovanou:

En el fondo de la sombría alameda había visto agitarse una cosa blanca que flotó un momento y desapareció en la oscuridad. La orla del traje de una mujer, de una mujer que había cruzado el sendero y se ocultaba entre el follaje, en el mismo instante en que el loco soñador de quimeras e imposibles penetraba en los jardines.

.....—¡Una mujer desconocida!... ¡En este sitio!... ¡A estas horas! Esa, esa es la mujer que yo busco — exclamó Manrique; y se lanzó en su seguimiento, rápido como una saeta.⁹⁸ (Bécquer 2009, str. 209).

Vezmeme-li to skutečně ze široka a jako interpretaci založenou čistě na spekulativním úsudku, nic nám nebrání v tom si představit odcitované řádky Bécquera v kontextu Heinovy Loreley. Je naprosto logické, že něco podobného musel cítit při svém pohledu na horu nad Rýnem onen námořník, jehož též uchvátila hra světla natolik, že o ní dokázal přemýšlet jako o ženské bytosti. U Heina navíc hraje důležitou roli i zvuková stránka, neboť jde především o nymfin zpěv, ovšem ani u Bécquera ‚zvuk‘ nechybí, neboť Manrique se též domnívá, že slyší ženiny kroky a dokonce, že ji slyší mluvit jakýmsi cizím jazykem, v jehož porozumění mu, jak se domnívá, brání vítr a šustění listí: „El viento, que suspira entre las ramas; las hojas, que parece que rezan en voz baja, me han impedido oír lo que ha dicho; pero no hay duda: va por ahí, ha hablado... ha hablado... ¿En qué idioma? No sé; pero es una lengua extranjera...“ (Bécquer 2009, str. 202-203).

Zajímavý je i Manriqueův popis představy vysněné ženy:

¿Cómo serán sus ojos?... Deben de ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche; me gustan tanto los ojos de ese color; son tan expresivos, tan melancólicos, tan... Sí..., no hay duda: azules deben ser, azules son seguramente, y sus cabellos, negros, muy negros y largos para que floten... Me parece que los vi flotar aquella noche, al par que su traje, y eran negros...; no me engaño, no; eran negros. (...) ella es

⁹⁸ Doslovně přeloženo: Na pozadí potměšlé aleje uviděl [Manrique] zatřepat se nějakou bílou věc, jež za chvíli zmizela v temnotě. Lem ženských šatů, ženy, která přešla cestičku a schovala se mezi listoví, se objevil právě ve chvíli, kdy do zahrady vstoupil ten bláznivý snělek [Manrique] neustále vytvářející si chiméry a nemožné představy. „Neznámá žena! Na tomto místě! V tuto hodinu! To je ta, kterou hledám,“ vykřikl Manrique a jal se ji pronásledovat rychlostí šípu.

alta, alta y esbelta como esos ángeles de las portadas (...) su voz es suave como el rumor del viento en las hojas de los álamos, y su andar acompasado y majestuoso como las cadencias de una música. (...) es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser, (...). (Bécquer 2009, str. 207).

V kontrastu k Heinově Lorelei je vysněný Manriqueův přízrak černovlasý, čímž si Manrique vysvětluje tmou, kterou ve skutečnosti viděl. Jeho představa modrých očí se naopak zakládá čistě na jeho přání, neboť, jak říká, modré oči má rád, neboť jsou výrazné a melancholické. (Opět Bécquerův oblíbený motiv modrých očí.) Chce ji mít vysokou a štíhlou jako anděla z portálu. Její hlas si představuje hebký jako vítr opírající se do listů, a její krok lehký, rytmický jako hudba, tedy opět vychází z toho, co objektivně slyšel a viděl, ovšem přizpůsobuje si to své představě ženy. V neposlední řadě nesmíme zapomenout zmínit, že Manrique si vytváří nejen fyzickou, nýbrž i psychickou představu dokonalé ženy, od které očekává, že bude jeho druhým já, bude mít stejné sny jako on, bude toužit po stejných věcech a odmítat to, co odmítá on.

Tyto propracované představy u Heina v Lorelei chybí, ani tam pro ně není místo, ovšem asi až na ty černé vlasy by se velmi obecně a povrchně dalo říci, že i námořník si pravděpodobně něco podobného představuje, neboť v celku vzato, jde o popis klasické mužské představy dokonalé ženy: dlouhé vlasy, výrazné oči, vysoká, štíhlá, elegantní a naprosto stejně myslící, tj. ve všem souhlasící se svým mužem. Jak jsme tedy viděli, je možné najít poměrně zásadní paralely u *Die Loreley* a *El rayo de luna*.

Benítez se ve své stati⁹⁹ zmiňuje, že Bécquerova legenda *Es raro* nápadně připomíná svým kritickým a moralizujícím tónem některé z Heinových básní v próze, jejichž tématem je rozčarování z lásky. Podobnou poznámku najdeme i ve vydání Bécquerových *Rimas* y *Leyendas* editorů Francisca Lópeze Estrady a Teresy López García-Berdoy, kteří toto spojení dokonce konkretizují směrem k Heinově básni č. 50 *Sie saßen und tranken am Teetisch* ze sbírky *Lyrishes Intermezzo*. Toto prohlášení si můžeme ověřit na konkrétních výňatcích ze zmíněné Bécquerovy legendy (formálně vyprávění) a zmíněné básně Heinovy.

Čistě ve zkratce je Heinova báseň miniaturní reflexí jednoho odpoledne, kdy panstvo sedí u stolu, pije čaj a hovoří o lásce. Hlavním dramatickým střetem jsou odlišné představy dam od vizí pánů. Pánové vidí lásku spíše na platonické úrovni, jako součást estetiky, žádný ne příliš syrový cit, jenž by ohrožoval zdraví. Dámy naopak vzdychají touhou a názorům pánů se ironicky posmívají. Heine zakončuje svou báseň *Ich* subjektem, který se obrací ironicky na svou milou, jíž vzkazuje, že u stolu chyběla, zbylo tam po ní totiž prázdné místo, ale jistě by o

⁹⁹ Rubén Benítez: „Estructura, tema y personajes de las *Leyendas*“ V: Zavala, Iris M.: *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. Str. 316.

lásce též krásně dokázala hovořit. V druhém plánu tedy můžeme číst, že Ich subjektu utekla milá za svou novou láskou.

Z hlediska této synopse není sice průběh Bécquerovy *Es raro* Heinově básni příliš podobný, ale pointa ve zmíněném opuštění už ano. Shrňme-li stručně děj Bécquerovy legendy-vyprávění:

Mladý muž jménem Andrés, prakticky od narození sirotek, si přeje mít někoho, koho by měl rád. Vysní si psa, koně a ženu. Osud mu přivede tyto tvory přesně v daném pořadí. Jeho citový život je stále více naplněný a i po materiální stránce se mu daří čím dál, tím lépe. Po několika letech šťastné idylly ovšem načapá nějakého muže na svém pozemku. Domnívá se, že jde o zloděje, proto se rozhodne, že ho nahlásí v nedaleké vesnici na policii. Manželku, psa i koně nechá doma, vyřídí si pochůzku, a když se vrátí domů, najde na dvoře umírajícího psa v kaluži krve, a manželka i kůň jsou pryč. Domnívá se logicky, že onen zloděj mu všechny vzal, aby ho vydíral. Běží po stopách koně, až jej za několik hodin dostihne, ovšem již mrtvého, strženého během. Jeho myšlenky se přes bolestivou ztrátu dvou milovaných tvorů přenesou na unesenou manželku. Ptá se kolem stojících vesničanů, (kteří začali již z koně stahovat kůži), jakým směrem se onen muž se ženou dál dali, a proč že jí vesničané nepomohli, když se přece očividně jednalo o únos. Vesničané se tomu velmi podivili a vysvětlili mu, že ten, kdo tak strhal koně a inicioval další rychlý úprk, nebyl onen muž, nýbrž jeho vlastní žena. Andrés se zhroutl, neboť tuto poslední ránu ve formě zrady od milované už nezvládne. Legenda-vyprávění končí za několik dní poté smrtí Andrése, přestože jeho tělo bylo naprosto zdravé: „Le hicieron la autopsia. No le encontraron lesión orgánica alguna. ¡Ah! Si pudiera hacerse la disección del alma, ¡cuántas muertes semejantes a esta se explicarían!“ (Bécquer 2009, str. 296). Pitva sice prokázala zdravé tělo, ale smrt by spíše vysvětlila pitva duše.

Celé vyprávění o Andrésovi je, stejně jako poměrná část ostatních Bécquerových legend, zarámováno do reálně vypadajícího vyprávění autora vyprávění v Ich formě. Na počátku je uvedena situace, kdy (odpoledne či na večer při pití čaje) a komu (jedné mladé ženě, staršímu muži, své starší přítelkyni a dalším, na něž si už autor nevzpomíná) spisovatel či vypravěč toto vyprávění prezentuje. Na konci je pak dovětek, jak ono vyprávění na kolem sedící zapůsobilo. A právě tento rámec je nejspíše onou spojnicí mezi Bécquerovým vyprávěním a Heinovou básní (první strofa), na niž upozorňují Benítez, López Estrada a López García-Berdoyová:

Sie saßen und tranken am Teetisch,
Und sprachen von Liebe viel.
Die Herren, die waren ästhetisch,
Die Damen von zartem Gefühl. (Heine 1973, str. 92).

Bécquerův rámec vyprávění *Es raro* (první odstavec):

Tomábamos el té en casa de una señora amiga mía y se hablaba de esos dramas sociales que se desarrollan ignorados del mundo y cuyos protagonistas hemos conocido, si es que no hemos hecho en papel en algunas de sus escenas. (Bécquer 2009, str. 286).

Spisovatel se v tomto rámcovém vyprávění na konci dozvídá, že jeho posluchači jeho pointu nepochopili, nebo ji pochopit nechtěli. Mladá žena totiž prohlásí, že sice svého pejska miluje, ale nezbláznila by se, kdyby se mu přihodilo něco ošklivého a starší muž už dávno vášně ve vztahu k manželce zavrhl, protože když kdysi žárlil, bil se se sokem v souboji a ačkoliv vyhrál, nemá to již za potřebí, neboť zdraví je pro něj přednější. I v tomto je paralela s Heinovou básní (třetí strofa), kdy pán domu též upřednostňuje zdraví před syrovou láskou:

Der Domherr öffnet den Mund weit:
„Die Liebe sei nicht zu roh,
Sie schadet sonst der Gesundheit.“
Das Fräulein lispelt: „Wieso?“ (Heine 1973, str. 92).

A Bécquerův dodatek staršího pána ke svému vyprávění:

(...) Desde entonces [po zmíněném souboji] dejé de hacer vida común con mi esposa y me dediqué a viajar. Cuando estoy en Madrid vivo con ella, pero como dos amigos, y todo esto sin violentarme, sin grandes emociones, sin sufrimientos extraordinarios. (...) (Bécquer 2009, str. 297).

V Heinově zmíněné básni je navíc zajímavé pnutí mezi gramatickými osobami vyprávění. První čtyři strofy jsou o „nich“: „Sie saßen“ (seděli), tj. o těch ostatních kolem. Ich subjekt přichází se svým oslovením své milé, ve 2. osobě, až v poslední páté strofě. Je tedy možné si ho vyložit i tak, že skutečně mluví jako by z jiného světa, snad ze záhrobí, a mohl by tím pádem být částečně identifikovatelný s Bécquerovým Andrésem.

Zmíňme ještě poslední paralelu *Es raro* s *Sie saßen und tranken am Teetisch*, kterou je ironie. V Heinově básni je všudy přítomna, ať už volbou rýmů, přehnaného smíchu, (romantických) povzdechů a kontrastu v jednání obou pohlaví. Níže ukázka druhé strofy:

„Die Liebe muß sein platonisch“,
Der dürre Hofrat sprach.
Die Hofrätin lächelt ironisch,
Und dennoch seufzet sie: „Ach!“ (Heine 1973, str. 92).

U Bécquera vystrkuje růžky až zcela na konci v rámcovém vyprávění. Všichni mu totiž jako odpověď na vyprávěný příběh řeknou, že je divný. Ironická pointa je pak prisouzena jako přímá řeč přímo spisovateli či vypravěči samotnému na úplném konci: „Al pensar que oyendo el desenlace de mi historia habían dicho: «¡Es raro!», exclamé yo para mí mismo: «¡Es natural!».“ (Bécquer 2009, str. 297).

Přestože jsme se v této kapitole pohybovali na hraně subjektivní interpretace paralel mezi legendami Heina a Bécquera, poodkryli jsme jejich možnou existenci.

8 Závěr

Alejo Hernández, velký znalec a obdivovatel díla Adolfa Gustava Bécquera, striktně a jasně vymezuje vliv Heinových básní následujícími slovy: „Bécquer no tiene nada de Heine en el sentir ni en el pensar: (...). Lo grave, lo sospechoso, lo misterioso está en el estilo, en la metrifización, en la distribución estrófica, en la forma externa, heiniana, que revisten los más sinceros y cordiales pensares y sentires del genio sevillano.“ (Hernández 1946, str. 64-65). Stručně řečeno, to, co mají oba básníci společné, je podobný formální přístup k tvorbě, a zároveň se podstatně odlišují již z principu přístupu k životu: vycházejícího z odlišného myšlení i odlišného cítění.

S tímto tvrzením je možné souhlasit, neboť oba básníci, Heine i Bécquer, měli v oblibě, jak jsme viděli, podobný krátký styl formy: jejich básně jsou z velké většiny tvořeny (nakumulovanými) čtyřveršími, nejčastěji s dvěma či třemi strofami. Jejich formy se však zároveň rozcházejí v přístupu k rýmům. Zatímco Heinrich Heine se s oblibou drží klasického koncového rýmu, Gustavo Adolfo Bécquer upřednostňuje asonanci, případně volný verš. Oba dva se nechali inspirovat lidovou poesií svých vlastních jazykových prostředí, ale zajímavá je u obou básníků i paralela pokusu o asimilování cizí formy básní do literatury svého mateřského jazyka, aniž by onen původní cizí jazyk ovládali: Bécquer pracoval s formou německého ‚Lied‘ bez znalosti němčiny, Heine s formou kastilské ‚romance‘ (např. báseň *Don Ramiro*) bez znalosti kastilštiny.

Třebaže je v několika málo Bécquerových ‚rimas‘ ironie zastoupená, nezakládal si na ní tolik jako Heine, jenž se nebál leckdy sáhnout přímo až k cynismu. Rozdílnost přístupu k ironii mezi španělským a německým básníkem poměrně výstižně popsal právě (již několikrát zmíněný) Alejo Hernández. V kastilštině dle něj existuje mezi básníkem a Ich protagonistou jeho básní harmonický vztah, zatímco v němčině raněný Ich subjekt žádá svého autora o co nejbolestivější odvetu, již by se zvěčnil na všechny časy (srv. Hernández 1946, str. 46). Podobný rozdíl mezi Heinem a Bécquerem shledal i např. Dámaso Alonso (srv. Zavala 1982, str. 283). Dle odlišných prostředí, ve kterých oba spisovatelé žili, je tento rozdíl naprosto opodstatněný. K Heinovi, žijícímu jako bonviván nebojící se nahlas kritizovat politické autority své doby, ironie přirozeně patří, neboť vyplývá automaticky ze způsobu jeho života. Bécquer, jenž byl mnohem opatrnější a citlivější na změny svého životního stylu, se nepokoušel samovolně o ironické relativizování stavu věcí. Ale vzhledem k tomu, že i u něho je ironická linka v *Rimas* a především *Leyendas* čím dál, tím více nápadná, zdá se, že zde skutečně zapůsobil Heinov duch. Nejvýraznějším příkladem je Bécquerova *Rima 55 Una mujer me ha envenenado el alma*, jež se odlišuje od Heinova sarkasmu pouze v syntaxi: Heine

se nebojí ironických tvrzení či rovnou rozkazů, Bécquer se (snad z obavy z veřejného pohoršení) uchyluje raději k otázce: „¿Puedo dar más [veneno] de lo que a mí me dieron?“ (Bécquer 2009, str. 151). Může snad předat více [jedu], než dostal? A v rámci legend, pak můžeme jako příklad vyzdvihnout Bécquerovu ironicky nejvýraznější legendu-vyprávění *¡Es raro!*, v níž jde o téma zlomeného srdce společného oběma spisovatelům a nápadně připomínající Heinovu báseň *Sie saßen und tranken am Teetisch*.

Oba básníci mají společnou subjektivizaci témat, která zpracovávají. U obou je výrazný příklon zvláště ke zmíněnému tématu nešťastné, nenaplněné či ztracené lásky a to nejčastěji vyjádřováním bolesti, smutku, očekáváním smrti či prostřednictvím až hororových snů. Vysledovatelné jsou i podobné básnické prostředky (všudypřítomné zvuky, barvy, kontrasty světla a tmy) vyjadřující zmíněné pocity a dotvářející atmosféru prostředí, ať už v souladu nebo v opozici vůči vnitřnímu stavu hlavních hrdinů.

Ovšem tyto spojnice nelze brát bohužel za jednoznačné argumenty existujícího vlivu Heina na Bécquera, vše zmíněné může totiž jednoduše souviset s náladou doby a podobnými generacemi, do kterých se oba narodili. Základní lidské pocity neznají dělení na národy, rasy, náboženské skupiny. A tudíž je proto možné nacházet analogie motivů a témat právě napříč zeměpisnými hranicemi, aniž bychom museli objevit fyzické důkazy konkrétních vzájemných vlivů. Čímž se dostáváme ke stejnému stanovisku, k němuž dospěl i (již zmíněný) Dámaso Alonso, stejně jako analytická exkurze této práce zabývající se formální stránkou básní obou autorů: oba využívali sice prostředků typických pro své jazykové společenství, ovšem zároveň se evropsky propojujících (romantické citoslovce, rýmy, asonance, césury apod.).

Stranou v této práci nezůstala ani snaha o rozkrytí problematiky zařazení autorů do konkrétní epochy, o níž se vedou mezi literárními kritiky spory. Oba autoři začali publikovat v rámci svých kulturních prostředí až v pozdních fázích romantické epochy. Oba stojí tudíž na předělu romantismu a epoch následujících. Heine bývá pro svůj sociálně kritický přístup zahrnován do epochy tzv. Mladého Německa, Bécquer je označován za postromantika či dokonce symbolistu. Oba dva však ve svých básních vycházejí z motivů, lexika a částečně i formy romantické tradice (jež znovuobnovila zájem o lidovou poesii) a tudíž není možné jejich tvorbu zcela z romantismu vyjmout, natož ji vůbec bez romantického substrátu pochopit. Velmi důležitou roli hraje u obou básníků navíc i pojem romantické ironie zavedený Friedrichem Schlegelem, jež je v rámci tvorby Gustava Adolfa interpretačně doložitelný přímo jeho slovy v dopise č. II z cyklu *Cartas literarias a una mujer*, v nichž se vyjadřuje k tvůrčímu procesu jako takovému. Bécquer v dopise tvrdí, že když prožívá nějaký cit, nepíše o něm, pouze jej v sobě uloží, a později se k němu v klidu (a bez emocí) vrátí a přetvoří jej do

básnické či prozaické formy.¹⁰⁰ Prožít, zapamatovat a znovu se k prožitému vrátit z jiného úhlu pohledu je totiž přesný odraz právě principu schlegelovské romantické ironie.

Životopisná část ke Gustavu Adolfo Bécquerovi definitivně potvrdila reálnost existence možného vlivu tvorby Heinricha Heina na jeho tvorbu, přestože Gustavo Adolfo německý jazyk neovládal. A jako hlavní (nikoliv však jediný) prostředník byl odkryt blízký Bécquerův přítel Augusto Ferrán y Forniés, jenž Bécquerovi skrze své překlady (a nejspíše i přímo četbou nahlas v němčině) zprostředkoval Heinovy básně.

Tak trochu nevyřešenou a nezodpovězenou otázkou ovšem zůstává, jak moc velkou roli hrál ve skutečnosti vliv prostředníků (především zmíněného Ferrána a překlady Eulogia Florentina Sanze) na přenos vlivu Heinových básní, neb s každým prostředníkem dochází, objektivně vzato, k určitému posunu.¹⁰¹ A zdalipak to nebyla právě tato kreativní odchylka, která hrála podstatnou roli v originálně pojaté básnické a prozaické tvorbě Gustava Adolfa Bécquera, jež přinesla svěží vítr do španělské literatury začátkem druhé poloviny 19. století.

¹⁰⁰ Srv. Gustavo Adolfo Bécquer: *Cartas literarias a una mujer: Carta II*. Přístup: <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta01.htm#nota4>

¹⁰¹ Formální podobnost Rimas a Sanzových překladů Heinových básní popsal Dámaso Alonso ve svém článku *Originalidad de Bécquer* (viz Zavala 1982, str. 282-283).

9 Resumen

Alejo Hernández, el gran experto y admirador de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, delimitó la influencia de los poemas de Enrique Heine (sobre la obra de Gustavo Adolfo) con las siguientes palabras: «Bécquer no tiene nada de Heine en el sentir ni en el pensar: (...). Lo grave, lo sospechoso, lo misterioso está en el estilo, en la metrificación, en la distribución estrófica, en la forma externa, heiniana, que revisten los más sinceros y cordiales pensares y sentires del genio sevillano.» (Hernández 1946, str. 64-65). Pues, lo común que ambos poetas tienen, es especialmente la postura semejante a la forma de los poemas, pero a la vez la mayor diferencia son las ideas fundamentales de sus vidas, salidas del pensamiento y del sentimiento diferente.

Podemos coincidir en la afirmación de Hernández, porque por lo visto los dos poetas, Heine y Bécquer, se aficionaron con una corta forma similar: sus poemas están compuestos sobre todo por cuartetos, más a menudo por dos o tres a la vez. Los dos se dejaron inspirar en la poesía popular de sus ambientes lingüísticos maternos, pero siguen siendo interesantes también sus experimentos paralelos de la asimilación de las formas extranjeras a sus literaturas maternas sin conocimientos de los idiomas (de los poemas) originales: Bécquer trabajaba con la forma alemán de ‘Lied’ sin el dominio del alemán; Heine, con la forma española de ‘romance’ (por. ej. el poema *Don Ramiro*) sin el dominio del castellano. Pero al mismo tiempo, sus formas se distinguen por el tratamiento de los finales de sus versos. Mientras Enrique Heine guardaba la clásica rima final, Gustavo Adolfo Bécquer prefería la asonancia o el verso libre.

En algunas ‘rimas’ de Bécquer podemos encontrar los elementos de ironía, pero no tanto como en la obra de Heine, quien la usaba casi siempre, incluso sin temer al uso del cinismo. Esta diferencia del uso de la ironía entre el poeta alemán y el español la comentó apropiadamente también el mencionado Alejo Hernández. Según él, en el castellano existía entre el poeta y el Ich-protagonista de sus poemas una relación armónica, mientras tanto, en el alemán el herido Ich-protagonista requería de su poeta una venganza más dolorosa, para que se pudiera immortalizar por ella (véase Hernández 1946, p. 46). Una diferencia parecida entre Heine y Bécquer la encontró también por. ej. Dámaso Alonso (véase Zavala 1982, str. 283). Esta distinción es muy natural, ya que los dos poetas vivían dentro de distintos ambientes. La ironía pertenecía espontáneamente a Heine quien, viviendo como un hedonista, no temía a criticar a las autoridades políticas de su tiempo. Bécquer, por ser una persona mucho más cuidadosa y sensible a los cambios de su modo de vida, no intentaba a propósito relativizar irónicamente la Administración Pública. Pero con respecto a la ironía ostentativamente puesta

dentro de sus *Rimas* y especialmente dentro de sus *Leyendas*, podemos concluir que su obra seguramente hubiera estado afectada por el genio de Heine. El ejemplo más destacado es la *Rima 55 Una mujer me ha envenenado el alma* que difiere del sarcasmo de Heine solamente en la sintaxis: Heine no tiene miedo de poner la ironía en las oraciones enunciativas o imperativas, mientras que Bécquer utilizaba –acaso por estar preocupado de indignación pública– oraciones interrogativas: „¿Puedo dar más [veneno] de lo que a mí me dieron?“ (Bécquer 2009, str. 151). Y dentro del marco de las *Leyendas* podemos mencionar la leyenda (o narración) de Bécquer más marcada por la ironía *¡Es raro!* que trata del tema común a los dos poetas: el tema del desengaño amoroso. Esta leyenda evoca llamativamente el poema de Heine *Sie saßen und tranken am Teetisch*.

Ambos poetas tienen en común una subjetivización de los temas, que les interesan. Los dos inclinan especialmente hacia el dicho tema del desengaño amoroso, surgiendo del amor incumplido, perdido o trágico; expresándolo más a menudo por el dolor, por la tristeza, por la espera de la muerte o por los sueños (casi horrorosos). Se pueden descubrir también los medios poéticos similares (los sonidos omnipresentes de la naturaleza, los colores, los contrastes de la luz y de la oscuridad) manifestando los sentimientos aludidos como también la atmósfera de los lugares, que esté de acuerdo con los estados interiores de los protagonistas, o que esté en contra de ellos.

Todas las conexiones ya vistas no significan desgraciadamente argumentos inequívocos de la influencia de la obra de Heine sobre la obra de Bécquer porque esas conexiones pueden estar simplemente relacionadas con el ánimo en su época y con sus generaciones parecidas. Los sentimientos elementales humanos no se dividen entre las naciones o las razas o los grupos religiosos. Así que es posible encontrar las analogías de los motivos y de los temas a través de los países, sin que tuviéramos que poner en evidencia las recíprocas influencias concretas. Con este comentario llegamos a la misma conclusión de (ya mencionado) Dámaso Alonso como a la conclusión de la parte analítica de esta tesina tratando la forma de los poemas de ambos autores: aunque los dos trabajaban con los medios típicos para sus ambientes lingüísticos, a la vez utilizaban los medios que conectaban a toda Europa (las interjecciones románticas, las rimas, las asonancias, las cesuras, etc.).

Un elemento componente dentro de esta tesina era también el esfuerzo de destapar la problemática de la categorización de los dos autores dentro de su época, de lo que los críticos literarios llevan disputaciones. Ambos autores empezaron a publicar a finales de la época romántica (dentro de sus ambientes culturales). Los dos se sitúan así en el confín del Romanticismo y de las épocas siguientes. Heine suele estar incorporado a la época llamada la

Joven Alemania, por su actitud crítica y social; Bécquer suele estar señalado como un postromántico e incluso un simbolista. Pero los dos se expresaron con sus motivos, con su léxico y también parcialmente con sus formas de la tradición romántica –que había reestablecido el interés por la poesía popular– así que no es posible extraer completamente sus obras del Romantismo y en absoluto poder comprenderlas sin el substrato romántico. Un papel muy importante en las obras de los dos poetas juega la noción de la Ironía Romántica introducida por Friedrich Schlegel, que está documentada indirectamente por el mismo Bécquer dentro de la Carta II de su ciclo *Cartas literarias a una mujer*, en la que describe su proceso creativo. Bécquer dice en la carta, que cuando siente, no puede escribir. Lo guarda solo en su memoria y no vuelve a eso antes de que esté ya más tranquilo y pueda revisar lo vivido con una cabeza lúcida para ser capaz de transformarlo en una forma poética (o prosaica).¹⁰² Y esta postura refleja exactamente el postulado de la Ironía Romántica: vivir (ver, sentir) algo, recordarlo y recuperarlo más tarde para verlo desde otro punto de vista.

La parte biográfica de Gustavo Adolfo Bécquer confirmó definitivamente que la presupuesta influencia de la obra de Heinrich Heine a su obra tenía fundamento real, aunque Gustavo Adolfo no manejaba el alemán. Como el mediador principal (pero no el único), quien le permitió el acceso a los poemas de Heine no solo a través de sus traducciones del alemán, sino también (ciertamente) a través de la lectura en voz alta en el alemán, actuaba un cercano amigo suyo: Augusto Ferrán y Forniés.

Una pregunta hasta ahora no pronunciada y por eso no respondida permanece: ¿qué papel desempeñaba la influencia de los mediadores (sobre todo de dicho Ferrán y de las traducciones de Eulogio Florentino Sanz) sobre la transmisión de la influencia de los poemas de Heine? (Porque, visto con objetividad, cada mediador trae consigo –quiera o no quiera– un cambio pequeño.)¹⁰³ Y, ¿no habrá sido exactamente este desvío creativo, que ejerciera la función destacada en la ingeniosa obra poética y prosaica de Gustavo Adolfo Bécquer, aportando de este modo un nuevo impulso a la literatura española a los principios de la segunda mitad del Siglo XIX?

¹⁰² Srv. Gustavo Adolfo Bécquer: *Cartas literarias a una mujer: Carta II*. Přístup: <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta01.htm#nota4>

¹⁰³ Formální podobnost Rimas a Sanzových překladů Heinových básní popsal Dámaso Alonso ve svém článku *Originalidad de Bécquer* (viz Zavala 1982, str. 282-283).

10 Seznam použité literatury a elektronických zdrojů

1. **Alonso, Dámaso.** "Originalidad de Bécquer". V: Iris M. Zavala. *Romanticismo y Realismo*. Barcelona : Editorial Crítica, 1982 (1935). Str. 280-286.
2. **Atkinson, Ross.** "Irony and Commitment in Heine's Deutschland. Ein Wintermärchen". V: *Germanic Review*. květen 1975, Sv. 50, 3. Str. 184-202.
3. **Balbín, Rafael de.** *Sistema de rítmica castellana*. Biblioteca románica hispánica. Madrid : Editorial Gredos, 1975. (1. vydání 1962).
4. **Balzer, Berit.** "Spain in Heine - Heine in Spain: Notes on a Bilateral Reception". V: Conrad Kent, Thomas Wolber a Cameron M. K. Hewitt. *The Lion and the Eagle*. New York : Berghahn Books, 2000. Str. 214-234.
5. **Bécquer, Gustavo Adolfo.** "Cartas de mi celda 3". Přístup z: *Wikisource*. [Citace: 31. říjen 2012.] http://es.wikisource.org/w/index.php?title=Cartas_desde_mi_celda:_3&oldid=555072.
6. —. *Rimas y leyendas*. Ed. Francisco López Estrada a M^a Teresa López García-Berdoy. Colección Austral. Madrid : Espasa Calpe, 2009.
7. —. "Cartas literarias a una mujer: Carta II." Přístup z: *Centro Virtual Cervantes*. [Citace: 30. duben 2013.] <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta01.htm>.
8. —. *Cartas desde mi celda*. (Carta III). Ed. Juan José Antequera Luengo. Sevilla: Facediciones, 2012. Str. 42.
9. **Benítez, Rubén.** "Estructura, tema y personajes de las Leyendas". V: Iris M. Zavala. *Romanticismo y Realismo*. Barcelona : Editorial Crítica, 1982 (1974). Str. 315-319.
10. **Berendsohn, Walter Arthur.** *Die künstlerische Entwicklung Heines im Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1970.
11. **Burrow, John Wyon.** *Krise rozumu. Evropské myšlení 1848-1914*. [Př.] Tomáš Suchomel. Brno : CDK, 2003. Sv. 6. (Dějiny a Kultura).
12. **Díaz, José Pedro.** "El ambiente prebecqueriano". V: Iris M. Zavala. *Romanticismo y Realismo*. Barcelona : Editorial Crítica, 1982 (1968). Str. 273-279.
13. **Díez Taboada, Juan María.** "El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX (1840-1870)". V: *Filología Moderna*. 1961, Sv. 2. Str. 21-55.
14. **Dudda, Johannes.** *Heinrich Heine: Leben und Werk*. Weimar : Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1972.
15. **Fichte, Johann Gottlieb.** *O pojmu vědosloví; Druhý úvod do vědosloví; Pokus o nové podání vědosloví*. [překl.] Jindřich Karásek. Praha : Filosofia, 2008.
16. **García, Eduardo.** *Ironía Romántica y Posmodernismo: apuntes para una poética del límite*. [online od] 11-12 de 2004. [Citace ze: 24. 6. 2012.] Publikováno v Clarín, č. 54. Přístupné z: http://www.eduardogarcia.eu/index_archivos/Page435.htm.
17. **Goethe, Johann Wolfgang.** "Nähe des Geliebten". V: Hans Wagener. *Deutsche Liebeslyrik*. Stuttgart : Reclam, 1983, str. 136.

18. **Heine, Heinrich.** *Buch der Lieder*. Leipzig : Philipp Reclam jun., 1973.
19. —. *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Leipzig : Philipp Reclam jun., 1974.
20. —. *Werke und Briefe in zehn Bänden*. [Ed.] Hans Kaufmann. Berlin und Weimar : Aufbau, 1972. stránky 41-43. Sv. 2., Přístupné z: <http://www.zeno.org/nid/20005025761>.
21. **Hernández, Alejo.** *Bécquer y Heine*. Madrid : Senara, 1946.
22. **Horyna, Břetislav.** *Ironia, ad Irritum Redacta - Romantická teorie ironie*. Brno: nakl. neznámý, 2004. Str. 39-52.
23. **Jover Zamora, José María.** "Novověk". V: Antonio Ubieta Arteta, a další. [Př.] Eva Mánková. *Đějiny Španělska (Introducción a la historia de España)*. Praha : Lidové noviny, 2007 (1995). Str. 384-506.
24. **Karlowski, Dietmar.** Heinrich Heine - Werke. *Heinrich Heine*. [Citace dne: 30. dubna 2013]. Přístupné z: <http://www.heinrich-heine.net/haupt.htm>.
25. **Kehrer, Hugo.** *Alemania en España: influjos y contactos a través de los siglos. (Deutschland in Spanien: Beziehung, Einfluss und Abhängigkeit)*. [Př.] Miguel Chamorro González. Madrid (München) : Aguilar, 1966 (1953).
26. **Kietzmann, Peter.** *Friedrich Schiller - Gedichte: Amalia. - Hymnen, Gedichte, Lieder, Poesie, Lyrik*. [Citace dne: 5. 2. 2013] Přístupné z: <http://www.textlog.de/schiller-gedichte-amalia.html>.
27. **Melchior, Felix.** *Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron*. Berlin : Verlag von Emil Felber, 1902. Přístup z: <http://archive.org/stream/heinrichheinesv01melcgoog#page/n5/mode/2up>. (Dizertační práce).
28. **Navas Ruiz, Ricardo.** *El Romanticismo español*. Crítica y estudios literarios. Madrid : Cátedra, 1990.
29. **Orton, Graham.** "The German Elements in Bécquer's Rimas". V: *PMLA*, březen 1957, Sv. 72, č. 1. Str. 194-224. Přístupné z: <http://www.jstor.org/stable/460226> (Staženo: 30.10.2012 v 18:29).
30. **Peña, Pedro Jesús de la.** *Mito y realidad de Gustavo Adolfo Bécquer: Las Rimas*. Valencia : Tirant lo Blanch, 2008.
31. —. Todo sobre Pedro J de la Peña. *Pagina web oficial de Pedro J de la Peña*. [Online] 2006? [Citace: 10. únor 2013.] Přístupné z: <http://www.pedrojdelapena.com/Personal.html>.
32. **Pilar Palomo, María del; King, Edmund L.; Celaya, Gabriel.** "Claves de las Rimas. V: Zavala, Iris M. *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. Str. 286-301.
33. **Pommerening, Klaus.** "Heine: Neuer Frühling". V. *Heine: Neue Gedichte*. [Citace: 16. 5. 2013]. Přístupné z: <http://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/NeueGedichte/frueh05.htm>.
34. —. "Heine: Neuer Frühling XII". *Heine: Neue Gedichte*. [Citace: 27. 5. 2013.] Přístupné z: <http://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/NeueGedichte/frueh12.htm>.
35. **Rukser, Udo.** "Heine in der hispanischen Welt". V: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*. Sv. 30 (1956). Str. 487.

36. **Schneider, Franz.** "Gustavo Adolfo Bécquer as "Poeta" and his knowledge of Heine's "Lieder"". V: *Modern Philology*, únor 1922, Sv. 19, č. 3. Str. 245-256. Přístupné z <http://www.jstor.org/stable/433441>.
37. **Schoentjes, Pierre.** *La poética de la ironía*. [Př.] Juan Ignacio Luca de Tena. Madrid : Cátedra, 2003. (Originál: Poétique de l'ironie. Editions du Seuil, 2001.)
38. **Urrutia, Jorge.** *Las luces del crepúsculo: el origen simbolista de la poesía española moderna*. Estudios críticos de literatura. Madrid : Biblioteca Nueva, 2004. Sv. 15.
39. **Vecchio, Eugene del.** "Philosophical and Artistic Irony in Bécquer". V: *Hispania*, květen 1989, Sv. 72, č. 2. Str. 220-225. Přístupné z: <http://www.jstor.org/stable/343110> (citace: 12.04.2012).
40. **Vlašín, Štěpán a kol.** *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977.
41. **Zavala, Iris M.** "Romanticismo y Realismo". V: Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. Páginas de Filología. Barcelona : Crítica, 1982, Sv. V, 5. La poesía romántica, Bécquer y Rosalía. Str. 239-319.
42. **kol. Zeno.org.** Goethe, Johann Wolfgang: *Theoretische Schriften: Ein Wort für junge Dichter*. Zeno.org - Online-Bibliothek. [Citace dne: 30.4.2013.] Přístupné z: <http://www.zeno.org/nid/20004856244>.